

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

العدد الخامس والأربعون - يناير ٢٠٠٦م - ذو الحجة ١٤٢٦هـ

بحث في الموسيقى العُمانية ■ هايدغر.. أسئلة حول السياسة والفلسفة والتاريخ ■ سارتر والثقافة العربيّة ■ الشعر والنثر.. السياق والمفاضلة ■ الدراسات ما بعد الكولونيالية ■ الكراهية الشرقية صورة للعنصرية ضد العرب ■ رسائل الشاعر القروي إلى عيسى الناعوري ■ سيلين.. سفر في آخر الليل.

واقرأ: فارغاس يوسا ■ أحمد بن ماجد ■ بسّام حجّار ■ شربل داغر ■ غاو شينغجيان ■ نوال السعداوي ■ عماد جنيدي ■ جبر علوان ■ محمد زفزاف ■ يونس الأخزمي ■ وليد محمود خالص ■ المتوكل طه ■ هيفاء بيطار ■ أحمد شافعي ■ حكيم ميلود...



NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

تصـــدر عـن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

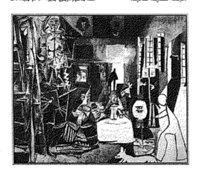
عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي:١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٢٤٦٠١٦٠٨ فاكس: ٢٤٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : **سلطنة عُمان ريال واحد** - الإمارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالا - البحرين ٥ر١ دينار - الكويت ٥ر١دينار - السعودية ١٥ ريالا - الأردن ٥ر١ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيها - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ دينارا - ليبيا ٥ر١ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عمانية- تراجع قسيمة الاشتراك.

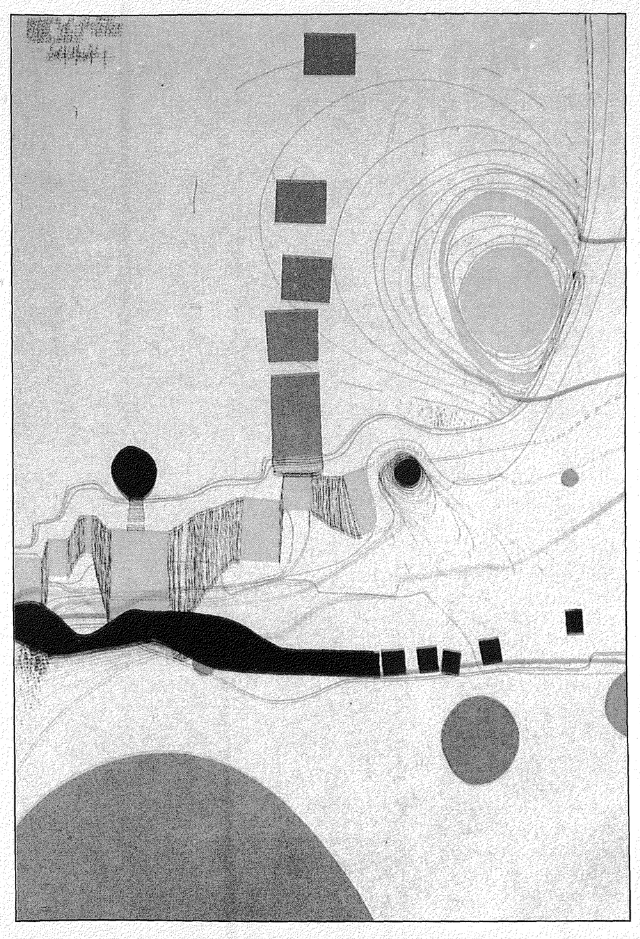
ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي:
مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ - الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان.





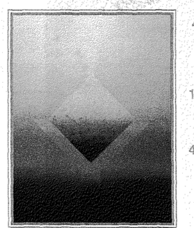
العـدد الخامس والأربعـون

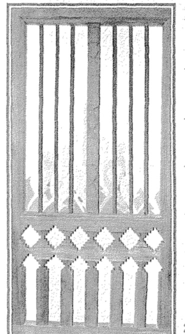
يناير 2006 م - ذو الحجة 1426 هـ

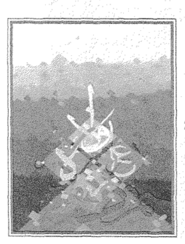


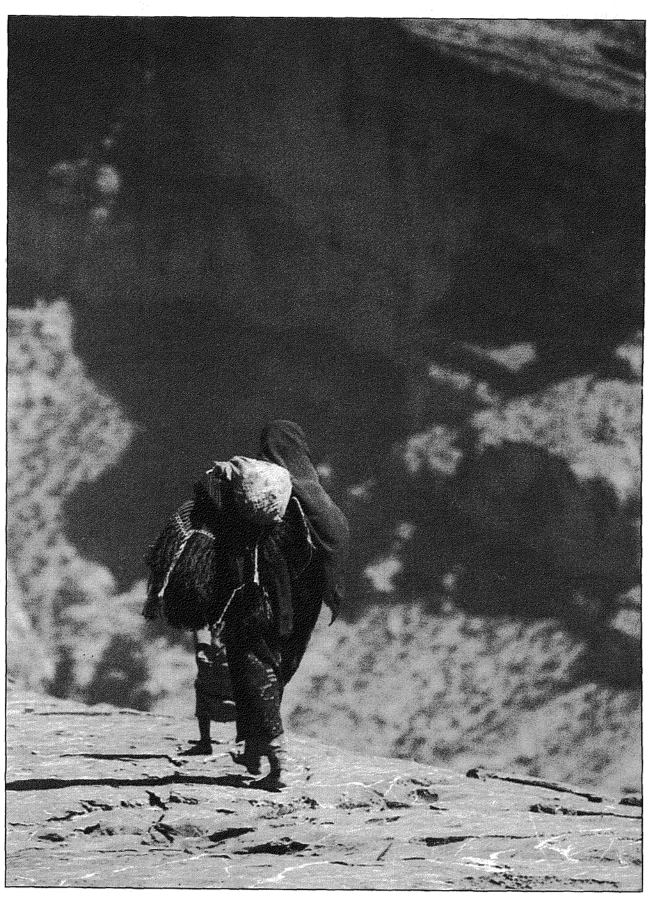
«أسمع حين أرى» لـ دانييل لومباردي – ايطاليا

المحتويات









خطوات فوق جبال عُمان بعدسة: خالد علي الزدجالي

البحث الموسيقي، بين التوثيق التاريخي والواقع الميداني

الموسيقى العمانية نموذجا

مسلم أحمد الكثيري★

خلال السنوات الماضية كان الجمع الميداني للموسيقى العُمانية يجري بمعزل عن الاستعانة بالمصادر المكتوبة(١)، وبصرف النظر عن تقييمنا لنتائج ذلك الجمع الذي بدأ منذ أكثر من عشرين سنة (١٩٨٣) أو أسلوب العمل فيه، فان العمل الميداني كشف عن تنوع ثري يختزنه واقع الثقافة الموسيقية الشفهية في ميادين شتى؛ غير أن ذلك ظل غامضاً في كثير من جوانبه الاجتماعية والثقافية والتاريخية، ولا يمكن في اعتقادي الاقتراب منه بهدف فهمه سوى حينما نقوم بتنويع مصادر البحث الموسيقي ومناهجه؛ فحينما كنا نذهب إلى الميدان في كثير من مناطق السلطنة، نصطدم بلهجات، ولغات يصعب فهمها في كثير من الحالات، فنجد صعوبات جمة في تعاملنا مع الناس بالرغم من أننا ننتمي إلى بلد واحد.



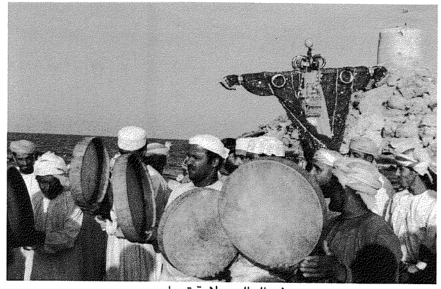
★ باحث موسيقي من عُمان

في مسندم (تعرف أيضا برؤوس الجبال، وتقع على مضيق هرمز) مثلا، يتخاطب الناس بلهجة خاصة بهم (شحية، نسبة إلى الشحوح قبيلة تسكن المنطقة)، وفي عدّة مناطق نجد البلوش يتحدثون بلغتهم البلوشية (لغة آسيوية)، وتحتفظ الموسيقى العُمانية بمفردات أعجمية (فارسية قديمة)، وسواحيلية (شرق أفريقية) كثيرة في النص المغنى؛ كما يتحدث أهل ظفار والمنطقة الوسطى لغات سامية قديمة (مهرية، وشحرية، وبطحرية..). وتحتفظ تلك المجتمعات (وغيرها من المجتمعات العُمانية) بتراث ثقافي يحمل رواسب مختلفة، وتأثرت الموسيقى (سلبا أو إيجابا) بتوجهات ثقافية عقائدية، وفهمها يتطلب بالضرورة الاستعانة بالمصادر المكتوبة: التاريخية واللغوية والفقهية.. وعدم الاكتفاء بالممارسات العملية التطبيقية وحدها، بل بتوسيع دائرة البحث الموسيقي اجتماعيا، وتاريخيا، وثقافيا، وفتح آفاق واسعة لفهم أعمق لها بالرغم من أننا بهذه الطريقة، قد نجلب إلى ميدان الموسيقى إشكاليات جديدة متأثرة بتلك المجالات.

لذلك فنحن بقدر ما نؤمن بتكامل المصدرين الشفهي والمكتوب في عملية البحث الموسيقي، فإننا نؤكد على ضرورة توخي الحذر والموضوعية في كيفية الربط بينهما.

الموسيقى، إشكالية تاريخية

الشكوى من شحة المصادر المكتوبة المعنية بعُمان والعُمانيين ونشاطهم الحضاري، لم تكن جديدة(٢)، فقد عبر المؤرخ العُماني المشهور نور الدين عبدالله بن حميد السالمي (بداية القرن العشرين) في كتابه المعروف «تحفة الأعيان في سيرة أهل عُمان» عن ذلك بقوله: «لم يكن التاريخ من شغل الأصحاب، بل كان انشغالهم بتأثير العدل وتأثير العلوم



فن المالد.. ولاية قريات

الدينية، وبيان ما لابد من بيانه للناس، آخذا بالأهم فالأهم، فلذلك لا تجد لهم سيرة مجتمعة ولا تاريخيا شاملا».(٣) أن هذه الظاهرة العُمانية العتيقة لم تؤثر فقط على كتابة التاريخ العُماني بمعناه التقليدي فحسب، بل ألقت بظلالها الكثيف على الأنشطة العلمية والفنية ومنها الموسيقية، مما كان له الأثر السلبي على الدور الحقيقي الذي لعبه العُمانيون في الحضارة العربية الإسلامية(٤). «فكم من عالم مشهور من علمائنا لا نعرف تاريخ مولده ولا وفاته، بل ولا عن شيوخه وتلامذته وحياته اللهم الا النزر اليسير الذي لا يروي غلة ولا يشفي علة»(٥).

ومنذ وقت مبكر من التاريخ العُماني المكتوب(٦) (العصور الإسلامية) برزت إشكالية الموسيقى ومكانتها في الثقافة العُمانية الكلاسيكية، حيث نجد أقدم الإشارات في المصادر التاريخية تعبر عن توجه صارم تجاه ممارستها، من ذلك، رسالة وجهها الإمام الصلت بن مالك (ت:٢٧٥هـ) إلى جيشه المتوجه إلى تحرير جزيرة سقطرى(٧) من احتلال أجنبي لا تفصح المصادر عن هويته، بالتحذير من «**اللهو باللعب أو بالغناء**» باعتبارها أفعالاً مكروهة؛ وفي المقابل كان المنظرون العرب في بغداد يقدمون منذ الكندي (ت.٢٦٠ هـ/ ٨٧٤م) شروحات ورسائل شتّى في صناعة الموسيقى، وفي القرن العاشر الميلادي (الرابع الهجري) اعتبر اخوان الصفاء الموسيقى صناعة الحكماء «استخرجتها بحكمتها، وتعلمها الناس منهم واستعملوها كسائر الصنائع في أعمالهم ومتصرفاتهم بحسب أغراضهم المختلفة [...] صنعوا آلاتٍ وأدواتٍ

كثيرة لنغمات الموسيقى، وألحان الغناء، مُفَنّنة الأشكال، كثيرة الأنواع، مثل الطبول والدفوف والنايات، والصنوج والمزامير والسرنايات والصفارات والسلباب والشواشل والعيدان والطنابير والجنك والرباب والمعازف والاراغن، والارمونيقي وما شاكلها من الآلات والأدوات المصوتة.» (٨)

وهكذا، فان هذه قضية يمثل طرحها، تحديا كبيرا على أكثر من صعيد، أبرزها صعوبة جمع شتات المادة الموسيقية والفقهية من المصادر المتنوعة (مكتوبة وغير مكتوبة)، والكشف عن الأسباب والظروف التاريخية والثقافية التي أدت إلى ضعف العلوم الرياضية والموسيقية أمام النشاط المتواصل للعلوم الدينية الإسلامية في الحضارة العُمانية، وقد زاد من تلك الصعوبات عزلة عُمان عن محيطها العربي - الإسلامي، التي ربما يكون قد غذتها الاختلافات المذهبية، فانصرف المؤرخ العربي عن عُمان، فشحت أخبارها وتعمقت عزلتها وتفاقمت كإرث سياسي وتاريخي وثقافي ومذهبي.

إن هذا الوضع لا يتفق مع النشاط الاجتماعي والثقافي العُماني المتسم بالحيوية داخليا والاتساع جغرافيا، وهنا تكمن الإشكالية الكبرى، إذ يتساءل المرء عن أسباب هذا الخلل المعرفي أمام اتساع النشاط السياسي العُماني؛ من هنا كانت الحاجة إلى توسيع دائرة البحث الميداني وإثرائه بمصادر أخرى غير موسيقية، بغية الوصول إلى مقاربة معقولة للموسيقى العُمانية ثقافيا واجتماعيا وتاريخيا.
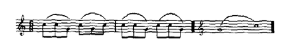
وبالنظر إلى الواقع الموسيقي العُماني نلاحظ انه يدور تاريخيا في إطار اجتماعي وثقافي متفتح على ثقافات الشعوب، وخاصة: الشعوب الأفريقية والآسيوية التي اختلط بها العُمانيون ضمن نشاطهم الثقافي بكل مظاهره، من ذلك الموسيقى.

من فن الميدان

الموسيقى العُمانية جزء من الموسيقى العربية، غير أنها لم تنشأ أو تتأثر بقواعد نظرية معروفة، إذ لم يعرف الموسيقيون العُمانيون المصطلحات أو القواعد النظرية المتبعة في الموسيقى العربية حتى وقت قريب، وظل الموسيقي يبدع ويمارس موسيقاه بعيدا عن أي نوع من التنظير الموسيقي الموازي للممارسة التطبيقية. من هنا تأتي الحاجة إلى استكشاف النظام الموسيقي العُماني من خلال تراكيبه اللحنية والإيقاعية.

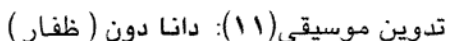
وبصدد دراسة العنصر اللحني في الموسيقى العُمانية نقف على عدّة مسائل منها على سبيل المثال: استخدام تراكيب صوتية (غنائية أو آلية)، توحي بأنها تعود إلى منابت ثقافية وأنظمة موسيقية معينة، كما أن أساليب أدائها هي وليدة ممارسات ثقافية متنوعة لها تأثيرها العميق ليس فقط في طبيعة المنظومة الموسيقية نغميا وإيقاعيا فحسب، بل وكذلك على مستوى تواترها وتواصلها (انظر تدوين«لانزيه»). وفي هذا الصدد نلاحظ استعمال مسافات صوتية من نوع الثالثة، أو الرابعة، أو الخامسة، متمثلة في جمل لحنية متوارثة، يؤدى بعضها على سبيل المثال لا الحصر، أثناء القيام بأنشطة مختلفة؛ ومن ذلك شلة العمل «هوبلانية/ هوبالله»؛ والتي يمكن اعتبارها مثالا جيدا فيما يتعلق باستعمال المسافة الرابعة:

تدوين موسيقي(٩): هوبلانية (مدينة صور)
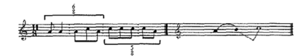


المساحة الصوتية: رابعة تامة

ونسوق أيضا مثالا يعتمد مسافة الثالثة الصغيرة، وهو «غناء» يسمى دانادون (ميزانه ٨/١١) ينتشر بين القبائل العربية الناطقة بالمهرية أو الجبالية (الشحرية) أو الكثيرية(١٠)، ويؤدى بالعربية المهرية، وأحيانا باللهجة البدوية الكثيرية، ونادرا بالعربية الجبالية، وبشكل عام هذا الغناء يحظى بشهرة واسعة لدى سكان صحاري وجبال ظفار، حيث يردد الجميع نصوصه الشعرية بالعربية المهرية، وهذا يكشف عن طبيعة العلاقة الثقافية والاجتماعية بين مختلف تلك القبائل العربية الجنوبية رغم الاختلاف القائم في لغاتها ولهجاتها. ومثل هذه العلاقات تكشف عنها طبيعة اللغة الشعرية في اللغات المهرية والشحرية (الجبالية) التي تعود إلى أصل واحد، وهو ما يبرز أيضا في بعض أنماط غناء الجباليين (سكان جبال ظفار)، ومنها الـ«نانا» الذي يحتفظ بمفردات «لغة ثالثة» مشتركة بين المهرية والشحرية.



تدوين موسيقي(١١): دانا دون (ظفار)

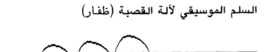


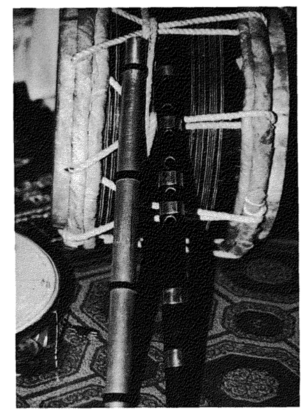
مساحة صوتية: ثالثة صغيرة

وعلى نفس المنوال يمكن حصر ـ مستقبلا ـ أمثلة كثيرة تتعلق بهذه التراكيب الغنائية المتوارثة، تبرز ملامح السير اللحني في الموسيقى العُمانية التقليدية، وحجم تدفق الدرجات المستعملة؛ وعلى هذا الأساس، وفي سبيل الوصول إلى تحديد معالم النظام الموسيقي العُماني وخصائصه، سوف نسعى مستقبلا إلى تعميق معالجة التراكيب اللحنية على مسارين متكاملين، يركز الأول، على **صيغ غنائية ثابتة اللحن**، والثاني، على **صيغ غنائية متجددة اللحن**، ويرتبط كل منهما بقائمة طويلة من الصيغ الغنائية تكون أحادية الإيقاع أو متعددة الإيقاعات.

وفي هذا الصدد نلاحظ استعمال أبعاد موسيقية مختلفة لم يتم تحديد نسبها الرياضية بعد، مثل: بعد طنيني، ونصف البعد الطنيني، وثلاثة أرباع البعد؛ ويمكن التعرف على بعض الأجناس المقامية المعروفة في الموسيقى العربية، مثل جنس راست، وبياتي، وعراق، وسيكاه، وحسيني، والحجاز...؛ كما يمكن العثور على نماذج غنائية متنوعة مبنية على سلالم موسيقية عديدة، من ذلك السلم الخماسي في الأنماط الغنائية التي يعتقد أن لها منابت أفريقية، وعلى وجه الخصوص غناء الطنبورة، وهذا مجال يفتح آفاق أخرى مختلفة... ومن الواضح أن مثل هذه المسائل تحتاج إلى تعمق وتوسع نأمل أن يتحقق لاحقا؛ وتمهيدا لذلك سوف نكتف برسم ملامحها البارزة، مع أعطاء أمثلة توضيحية كلما كان ذلك مناسبا.

السلم الموسيقي لآلة القصبة (ظفار)





آلة القصبة.. – الاستعمال: الشرح؛ البرعة – محافظة ظفار

صوت « تسميع » هجرني الحبيب (ألحان حمد حليس)

السلم الموسيقي



ومن التراكيب الغنائية ثابتة اللحن: غناء «لانْزِيهْ»(١٢) من ظفار، والجملة اللحنية فيه تتسع مساحتها إلى ست درجات (يتكون الصوت/ اللحن، من أربعة مقاييس، تبدأ بالدرجة الخامسة ثم نزولا إلى الدرجة الرابعة قبل أن تستقر على الأساس، هذا بالنسبة للمقياسين الأولين، أما في المقياسين الأخيرين يتم التأكيد على الثالثة وصولا إلى الدرجة الأساس (انظر المثال

المدون)، وهو نموذج للعديد من التراكيب الغنائية نعتقد أن سلمها مزيج بين الخماسي والسداسي، وهو لا يزال شائعا في الموسيقى العُمانية (كما هو الحال مثلا بالنسبة لغناء «هيدان» في مدينة مرباط، وغيره)، وهي كلها تراكيب لجمل غنائية تراثية يمكن النظر لها باعتبارها صيغة أو حتى نمطاً موسيقياً متكاملاً.

تدوين موسيقي: **لانْزيهْ**

درجة آلة الجم الصوتية (آلة موسيقية تستعمل في الموسيقى العمانية): **خامسة تامة**

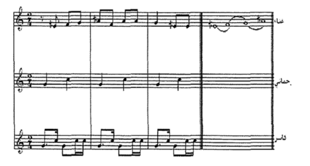
النص:

لانْزيهْ لانْزيهْ يالله لانْزيهْ يالله

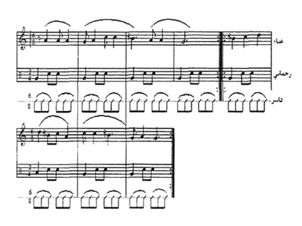
لانْزيهْ لانْزيهْ يالله لانْزيهْ يالله

غالبا، ينحصر المدى النغمي للحن العُماني التقليدي في حدود الخمس درجات، باستثناء الأصوات التي يعتمد أداؤها على آلة العود، مثل: الغناء المعروف بـ«الصوت»(١٣) و«التسميع»(١٤) حيث يمكن الوصول إلى سبع درجات وأكثر. ومن الملاحظ أن هذا الصنف من الغناء يكون خاليا من القفزات النغمية وذلك خلافا للغناء المعتمد على الصوت البشري فقط. عموما، فانه رغم ضيق المساحة الصوتية وقصر الجمل اللحنية والتي نادرا ما تتعدى ثمانية مقاييس، فإن لها موازين مختلفة، تتنوع إيقاعاتها بين البسيط والمتداخل (انظر لاحقا).

مثال غنائي بميزان بسيط:



مثال غنائي بميزان متداخل:



وتجدر الإشارة، بأن الغناء المرتبط بآلة العود، يستوجب دراسة موسعة من شأنها الكشف عن خصوصياته كلون عُماني له ارتباطات وثيقة بالغناء العربي؛ بينما توجد ألوان غنائية أخرى أقل انتشارا، تستعمل آلات وترية، مثل: غناء الطمبورة (أو الطنبورة) الذي يحمل خصائص مختلفة تماما.

نماذج للمصادر المكتوبة

فيما يتعلق بهذه المصادر وما يمكن أن توفره من معلومات اجتماعية وثقافية وتاريخية تقربنا من الموسيقى العُمانية، نفتح صفحات ثلاثة مصادر عُمانية هامة غطت عُمان وشرق أفريقيا هي: كتاب، «تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان»، للشيخ السالمي، وكتاب، «جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار»، للشيخ سعيد المغيري؛ و«مذكرات أميرة عربية»، للسيدة سالمة بنت سعيد بن سلطان البوسعيدي. تتلخص البيانات الموسيقية المتوفرة في هذه المصادر على الشكل التالي:

١. أسماء بعض المغنين
٢. أسماء آلات موسيقية
٣. معلومات عن استعمالات معينة لهذه الآلات
٤. مصطلحات معجمية موسيقية عُمانية
٥. موقف أيديولوجي ديني من الفعل الموسيقي

لم تخصص تلك المصادر للموسيقى مقالا خاصا، ولم تفرد خبرا عن شؤونها، وهي تضعنا أمام اسم آلة موسيقية فجأة، أو تسرب موقفا دينيا يأتي في سياق سرد الأحداث والأخبار التاريخية في حين آخر. ويقدم

مثلا كتاب «تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان» العديد من المعلومات المفيدة عن استعمالات محددة لآلات موسيقية، مثل: **الطبول والأبواق** (بدون تحديد النوع)، منذ فترات تاريخية مبكرة من التاريخي العُماني، فيأتي ذكرها (الآلات الموسيقية) واستعمالاتها لدى الطرف الخصم للإشارة إلى ضخامته وعظمة قوته أمام الآخر المتواضع بطريقة درامية؛ فكان قائد الفرس «المرزبان» يأمر أثناء القتال مع الازد الزاحفين(١٥) على «مزون(١٦) بعد تصدع سد مأرب»



مجموعة موسيقية من المنطقة الشرقية- صور

أن **ينفخ في البوق** الذي يؤذن فيه بالحرب وان **يضرب الطبل**(١٧)، ولا يشير المصدر إلى استخدام هذا التقليد لدى جيش الازد، والسبب في اعتقادي يرجع إلى الأثر الرجعي الذي كتب به تاريخ هذه المرحلة؛ وهي الفترة التي كانت عُمان محتلة من الفرس قبل «الهجرة» العربية الازدية إليها .

وتبقى مرحلة ما قبل الإسلام غامضة حتى الآن أمام أي نوع من الممارسات والآلات الموسيقية، حتى إذا جاء الإسلام كان أئمة الأباضية في عُمان يرسخون تقليدا تراثيا زاهدا تجاه الفنون والموسيقى وممارستها. وإذا كان هذا هو الحال في عُمان، فان الأمر يبدو عكس ذلك في عاصمة الخلافة العباسية، وفي مدينة البصرة معقل العديد من مشاهير الازد العُمانيين مثل، الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي كتب عنه الجاحظ (ت.٢٥٥هـ ٨٦٨م) ويصفه بمؤسس علم الموسيقى العربية بقوله: «..ولم يزل أهل كل علم فيما خلا من الأزمنة يركبون مناهجه، ويسلكون طريقه، ويعرفون غامضه، ويسهلون سبيل المعرفة بدلائله، خلا الغناء فأنهم لم يكونوا عرفوا علله وأسبابه ووزنه وتصاريفه، وكان علمهم به على الهاجس وعلى ما يسمعون من الفارسية والهندية إلى أن نظر الخليل(١٨) البَصريُّ في الشعر ووزنه، ومخارج ألفاظه، وميَّز ما قالت العرب منه، وجمعه وألفه، ووضع فيه الكتاب الذي سمَّاه العروض، وذلك أنه عرض جميع ما رُوي من الشعر وما كان به عالما، على الأصول، التي رسمها، والعلل التي بينها، فلم يجد أحداً من العرب خرج منها، ولا قصَّر دونها. فلما أحكمَ وبلغ منه ما بلغ، أخذ في تفسير النَّغم واللُّحون، فاستدرك منه شيئا، ورَسَم له رسماً احتذى عليه من خلفه، واستتمَّه من عُني به.. وكان إسحاق بن إبراهيم الموصلي أوَّل مَن حذا حذوَه، وامتثل هديه، واجتمعت له في ذلك آلات لم تجتمع للخليل بن أحمد قبله، ومنها معرفته بالغناء، وكثرة استماعه إيَّاه وعلمه بحسنه من قبحه، وصحيحه من سقيمه»(١٩).

ركزت المصادر التاريخية العُمانية جل اهتمامها على النشاطات السياسية والعسكرية، والأحداث التاريخية. والصراعات السياسية كانت على الدوام موضوعا أساسيا من موضوعات الغناء والشعر تحتل مساحة واسعة من الإنتاج الموسيقي التقليدي؛ فيخبرنا السالمي في كتابه «تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان» عن حدث تاريخي يعود إلى القرن الثامن عشر، أي في عهد الإمام احمد بن سعيد البوسعيدي (ت.١٧٧٨م)، حيث يقول في تحفته « وبعد ما خيم العجم ببركاء لثلاثة أيام، خرجت موائد كثيرة للعجم في صوانٍ رحبة، ودخل أكابرهم الحصن خمسون رجلا، فما كان دخولهم الحصن إلا ساعة من النهار، حتى **ضرب طبل في الحصن ومعه مناد ينادي**، ألا من له وتر في العجم فليأخذه منهم، قال : فما استتم كلامه، إلا والصائح على العجم يصيح من كل مكان، الصغير عليهم خلف الكبير من أهل بركاء، ومن انضاف عليهم».(٢٠)

وفي زحف - الإمام عزان بن قيس بن عزان بن قيس بن

الإمام احمد بن سعيد البوسعيدي (ت. ١٢٨٧هـ) - على مسقط، وثورته على السلطان سالم بن ثويني آل سعيد، وأثناء محاصرة الثوار لحامية عسكرية من البلوش تابعة للسلطان، « ناشدهم بعض المسلمين (يقصد أصحاب الإمام) أن ينزلوا ويعطوهم الأمان، فبينما هم يتخاطبون إذ سمع بعض الجيش خطابهم، **فضربت البراغيم، وزحف القوم على الكوت،** فطلبوا الأمان فأمنوا »(٢١).

من خلال هذا الأمثلة نلاحظ، أن جميع المناسبات التي ذكرت فيها الآلات الموسيقية، كانت مناسبات حرب (بالإضافة إلى معجمية هذه المصطلحات الموسيقية ودلالات استعمالها)، **فالضرب أو النفخ على أنواع معينة من الآلات الموسيقية: كالطبول والأبواق، والبراغيم، يكون إذانا بالحرب، والقتال.**

وبشكل عام، لا يمكن العثور في هذا المصدر الهام، والذي يعتبر من أهم الكتب المختصة بالتاريخ العُماني، على أية إشارة تدل على وجود جهاز موسيقي منظم أو استعمال آلات موسيقية لها وظيفة عسكرية محددة في الجيوش العُمانية.

ومن المعلوم أن المسلمين عرفوا « قيمة الضوضاء في إثارة الذهول والحيرة في المعركة أحسن معرفة، (فقد) زينوا البغال والجمال بالجلاجل والقلاقيل والأجراس لإثارة الفزع(٢٢)؛ والمجموعات الموسيقية العسكرية الإسلامية تعرف بـ«النوبة» كانت تلعب دورا هاما في وقت الحرب. وكان من نظام المعارك أن تعزل النوبة بعيدا عن الصراع المتشابك حيث تأخذ في العزف المستمر أثناء الكفاح، ويستمر الجيش في القتال ما دامت الموسيقى تصدح، بل كانت الفرق تكر على العدو بعد أن اضطرها إلى التقهقر لأن نوبتها ما زالت تعزف موسيقاها»(٢٣) .

فإذا كان الأمر كذلك فمن شبة المؤكد أن جيوش الدولة العباسية التي اشتبكت كثيرا مع الإمامة العُمانية في فترات تاريخية عديدة كان لديها شيء من هذا التقليد، لهذا فليس من المعقول أن يكون الطرف العُماني غير



فن الميدان.. من منطقة الباطنة

مكترث لهذه الميزة المؤثرة على حماسة الجنود في المعركة(٢٤).

ومما أصبح مؤكدا لدينا أن دعوات الحرب، أو الإبلاغ عن أشياء مهمة والتجمع في الحصون والقلاع ومقرات الولاة، كانت تعلن بالضرب على أنواع من طبول الرحماني(٢٥) التي قد يطلق عليها تسميات وأوصاف معينة للدلالة على أن الطبل يتمتع بأهمية خاصة لدى صاحبه(٢٦)؛ ففي رواية لأحد المواطنين العُمانيين ذكرٌ لطبل من هذا النوع كان يضرب عليه (بالعصا) دقات معينة من على قلعة الرستاق، ولقوة صوته كان يسمع في أنحاء المدينة، وهو طبل مخصص لمثل هذه الحالات، ومتعارف على صوته لدى سكان المدينة. لذلك يسارع الناس عند سماع دقاته، إلى التجمع لمعرفة سبب النداء؛ وتوجد بعض الحالات يتم الإشارة فيها إلى دق الطبول ونفخ الأبواق والبراغيم لبدء الهجوم على العدو. ونعتقد أن ظهور تسمية (وهابية) في الموسيقى التقليدية العُمانية، لها علاقة بالنشاطات العسكرية للوهابيين في عُمان التي كانت بدايتها في عهد سلطان بن أحمد بن سعيد البوسعيدي (ت.١٨٠٤م)(٢٧).

وتعرف اليوم الوهابية/ العيالة في المناطق التي كانت مسرحا لهذا الصراع، وبشكل خاص: مناطق، الظاهرة، والباطنة، وساحل عُمان المعروف اليوم بالأمارات العربية المتحدة.

وفي السياق التاريخي تجدر الإشارة إلى مذكرات السيدة سالمة بنت السيد سعيد بن سلطان (مذكرات أميرة عربية)

من مادة توضح كيف كانت أسرتها في زنجبار وهي بنت سلطان مسقط وزنجبار(١٨٠٤-١٨٥٦) حفيد الإمام أحمد بن سعيد مؤسس السلالة الحاكمة في عُمان، تستمع للموسيقى من مطربين محترفين عرب وزنوج، بمعية والدها السلطان في قصوره بزنجبار. «وفي أوقات معينة (العصر) كانت العائلة تجتمع في شرفة القصر (بيت الموتني) تتحلق العائلة حول السلطان ويقف بعيدا عنهم صف من العبيد المسلحين هم حرس السلطان وتدار على الجالسين القهوة وعصير الفواكه وتمتزج بأحاديثهم نغمات تنبعث من ارغون فخم كبير. هو أكبر ما رأيت من نوعه في حياتي - أو قطعة موسيقية تنطلق من الصندوق الموسيقي أو قد يستعاض هذا كله بغناء شجي حنون ترنمه فتاة عربية عمياء، اسمها عامرة، وهبها الله صوتا جميلا وأداء شجيا.»(٢٨).

وكانت المراكب السلطانية تأتي محملة بأصناف الهدايا والألعاب لأبناء السلطان من مختلف البلدان، ومنها الصناديق الموسيقية «فقد كان بين ما تحمله هذه السفن عشرون أو ثلاثون صندوقا مملوءة بلعب الأطفال كالسفن والخيول والعربات والطيور ومختلف أنواع الحيوان، وكذلك الصناديق الموسيقية من مختلف الأحجام مع مختلف الآلات الموسيقية، كالقيثارات والطبول والمزامير وكذلك البنادق الخشبية والمدافع الصغيرة والسيوف المطاطية وما إلى ذلك من أنواع الدمى واللعب»(٢٩). وهذا يدل - في اعتقادنا - على مظهر آخر من مظاهر الموسيقى في بيوت بعض حكام عُمان، تدفع إلى الاعتقاد بأكثر من توجه على مستوى تقبل الموسيقى في التاريخ العُماني.

ومن المصادر التاريخية الهامة أيضا والمختصة بالتواجد العُماني في شرق أفريقيا(٣٠) كتاب «جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار» الذي بدأ بتأليفه سنة ١٣٥٧هـ/ ١٩٣٨م، الشيخ سعيد بن علي المغيري(٣١) في عهد سلطان زنجبار خليفة بن حارب بن ثويني بن سعيد بن سلطان بن الإمام أحمد بن سعيد


طبول شوباني.. المنطقة الشرقية

البوسعيدي(٣٢)؛ وهو ما يسوقنا إلى النظر في التأثيرات المتبادلة بين الثقافتين العربية والأفريقية التي نرى أنها لم تحظ بعد بالعناية التي تستحقها، جمعا وتوثيقا ودراسة؛ والإشارة لهذه الموسيقى في الإصدارات التي تلت مشروع جمع وتوثيق الموسيقى العُمانية، اتسمت بالملاحظات العامة انطلاقا من الممارسة العملية.

لا يخرج هذا الكتاب عن الأسلوب التقليدي السائد في الكتب التاريخية العُمانية، وهو يركز بشكل مباشر على الأحداث العسكرية والسياسية والاقتصادية التي تقع في فترات حكم سلاطين زنجبار والعلاقة مع عُمان. وتأتي الأخبار الموسيقية القليلة - والهامة أيضا - ضمن سرد الأحداث.

ومن المعروف أن علاقة عُمان بأفريقيا الشرقية تمتد إلى أعماق التاريخ، حيث يعتقد بأن التواجد العُماني يعود إلى عصور قديمة، ولكن الثبت التاريخي من ذلك يبدأ من هجرة أبناء عبد الجلندى سليمان وسعيد حكام عُمان إلى بلاد الزنج في عهد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان (٦٥هـ ٨٦هـ) بسبب حملات والي العراق المشهور الحجاج بن يوسف الثقفي على عُمان(٣٣). وقد استمرت الروابط التاريخية والسياسية بينهم تتعاظم حتى بلغت ذروتها حينما اتخذ السلطان سعيد بن سلطان بن الإمام أحمد بن سعيد البوسعيدي (ت. ١٨٥٦) من زنجبار عاصمة لعُمان ومستعمراتها في أفريقيا الشرقية، فهاجر الكثير من العُمانيين إلى هذه البلاد واستوطنوها، وكانت من قبل مركزاً عُمانياً مهماً في عهد دولة اليعاربة(٣٤) (١٦٢٤ -

١٧٤١م)؛ كما يقال أن بعض أمراء بني نبهان قد هاجر إلى الديار الأفريقية أثناء سقوط دولتهم في بداية القرن السابع عشر.

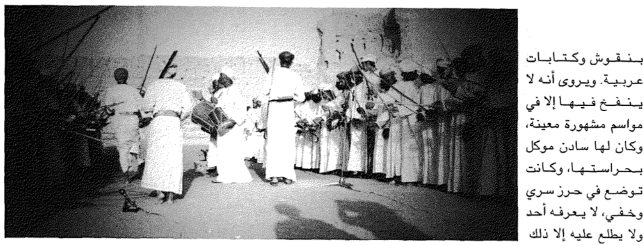
فكم هو محزن ومؤسف حينما نقارن الوضع الذي كان عليه الواقع الموسيقي ليس في عُمان وحسب، بل وفي شرق أفريقيا، وما يتسم به من ثراء وتنوع، وشحة ما جاء بشأنه في صفحات المصادر التاريخية المكتوبة؛ ان هذا الإهمال لا شك أنه يعود إلى حالة التقشف التي انطبعت بها الحياة العُمانية في مختلف مجالاتها، وطبيعة تعاملها عمليا مع الفنون والموقف منها، ويتضح هذا النهج ويبرز بجلاء في أساليب البناء المعماري وفنونه المتفرعة، مثال ذلك المساجد التي جاءت «متقشفة المظهر خالية من كل زخرف، بحسب ما أوصى به المذهب الإباضي الذي انتشر في عُمان في القرن الأول للهجرة»(٣٥). أما التصوير(٣٦) أو التجسيم الفني فهما بطبيعة الحال من الممارسات التي تثير هيجان المتشددين، ولعمري لقد فقدنا من جراء هذا التوجه الفكري الكثير من فوائد المعرفة والخبرة، والقيم الفنية والثقافية، والحرمان بالتالي من تسجيل طموحات رجالات عُمان وإبداعاتهم. وحول هذه القضية نقف في هذا المصدر التاريخي على رأي متنور من الشيخ المغيري، وفي اعتقادي كان توجهه هنا أصبح في بداية القرن الماضي يتبناه العُمانيون في شرق أفريقيا، فان الأمر لم يكن كذلك في عُمان، وربما جرأة سلطان زنجبار ماجد بن سعيد بن سلطان بن الإمام احمد بن سعيد البوسعيدي كانت مبكرة عندما رأى «أن من الواجب عليه أن يشيّد ضريحاً لأبيه فأرسل إلى الهند يطلب المهندسين والبنائين والأحجار الجيدة، وغير ذلك من مواد البناء، وأنفق في سبيل ذلك مبلغا عظيما من المال.. فشرع في بناء ذلك المقام المحتوي على أربعة أضرحة، ولما بلغ إلى مستوى رفع القبة عليه اعترض المطاوعة(٣٧) على ذلك البناء، وعدوه منكرا عظيما، وأفتوا بعدم الجواز على بناء القبور، فلم ير السيد ماجد بدا من القبول لأوامر الشرع وأهمل البناء. والذي يشاهد

فن الرواح.. محافظة مسندم

ذلك المقام اليوم يرى ذلك النحت البديع الذي في أعمدته، وتلك النقوش الفنية البارعة التي في بنيانه، ويتصور مقدار حسنه ونفاسته[. . .] ويرى كم فقدت مدينة زنجبار من إهمال ذلك التذكار على ضريح ذلك الرجل الجليل»(٣٨).

ومع ذلك فقد شهدت هذه الجزيرة وغيرها من الجزر والسواحل الشرقية نشاطا معماريا وفنيا لا تزال آثاره باقية حتى اليوم. وكان الشيخان العُمانيان: عبد العزيز وسالم أبناء محمد الرواحي من الخطاطين البارعين في هذه المنطقة، وهما اللذان زينا قصر بيت العجائب، الذي بناه سلطان زنجبار برغش بن سعيد بن سلطان وانتهى من بنائه سنة ١٣٠٢هـ ، ويعتبر «من عجائب البناء بأفريقية الشرقية»(٣٩) بكتابة القرآن العظيم على جدرانه ورواشنه(٤٠) وأبوابه ونوافذه .

كما نلاحظ فانه ليس من السهل تجاوز هذه الروابط الثقافية الوثيقة بين أفريقيا الشرقية وعُمان، وقد تجلت مظاهرها في الواقع الموسيقى العُماني كما هو الحال في الموسيقى «السواحيلية»، لحنا، وإيقاعا، ونصا، تعمقت في المجالات الموسيقية والثقافية والاجتماعية المختلفة للشعبين مثل: اللغة الكلامية، والصيغ اللحنية والإيقاعية، والآلات الموسيقية، والأداء الحركي، وكذلك التقاليد المرتبطة بالممارسات الموسيقية التي تحمل مؤثرات من الثقافتين العربية والأفريقية. فالزنجباريون أو «المخاديم» كان لدى سلطانهم المشهور بلقب «مُونْي مكوا» وأسمه احمد بن محمد بن حسن العلوي (١٧٨٥ـ١٨٦٥م)، وهو من سلالة السلاطين السابقين قبل قدوم العرب العُمانيين لهذه الجزيرة(٤١) كانت له أبواق وطبول [...] مزدانة


فن العيالة .. منطقة الباطنة

بنقوش وكتابات عربية. ويروى أنه لا ينفخ فيها إلا في مواسم مشهورة معينة، وكان لها سادن موكل بحراستها، وكانت توضع في حرز سري وخفي، لا يعرفه أحد ولا يطلع عليه إلا ذلك السادن، ووظيفة سادن الطبول والأبواق خاصة بطبقة من الناس يتوارثونها. ويقال إذا نفخ في تلك الأبواق يحدث في أفئدة «المخاديم» تأثير بالغ، وهذه الطبول مصنوعة من خشب الامبا، ومكتوب عليها هذه العبارة: «عزك عزك، قصار قصار، ذلك ذلك، فاخش فاخش، فعلك فعلك، بهذا بهذا.(٤٢)

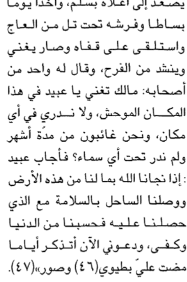
واعتقد انه كان يوجد نشاط موسيقي جيد برعاية بعض سلاطين عُمان وزنجبار، ولكن هذه المسألة تحتاج إلى وقت للتثبت منها ومعرفة حجم ونوع ذلك النشاط؛ فيفيدنا كتاب «جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار» بأنباء مهمة في هذا الشأن، حيث أن سلطان زنجبار السيد برغش بن سعيد بن سلطان (ت.١٣٠٥هـ) قد رتب مجالسه على أوقات معلومة، تخصص كل مجلس بشأن من شؤون الدولة، الإدارية والقضائية، والاقتصادية، والدينية إلى غير ذلك من القضايا. ويبتدئ نشاط تلك المجالس من بعد صلاة الفجر إلى ما بعد منتصف الليل. وكان لديه ثلاثة مجالس أدبية وموسيقية، الأول ينعقد بعد صلاة المغرب حيث « تقرأ الكتب الأدبية وتنشد الأشعار وتتداول الأخبار [. . .] وبعد الساعة الثانية(٤٣) ليلا يحضر أحد المطربين فيضرب أصواتا موسيقية إلى الساعة الثانية والنصف [. . .] وفي ليلة الخميس والاثنين يحضر الأتراك لضرب الموسيقى والطرب إلى الساعة الثالثة والنصف ليلا»(٤٤).

وفي عهد آخر أي في حكم سلطان زنجبار السيد حمود بن حمد بن سعيد بن سلطان (ت.١٣٢٠هـ)، نجد الاسم الموسيقي الوحيد الذي عثرنا عليه خلال قراءتنا حتى الآن في المصادر التاريخية العُمانية، وقد جاء ذكره ضمن قائمة الأشخاص الذين اصطحبهم هذا السلطان في احدى زياراته الداخلية، وقد وصفه الكاتب بـ« **كبير الموسيقيين**.. وهو محمد بن إبراهيم العجمي»(٤٥)، ومن المعروف أن هذه القبيلة تسكن مدينة صحار العُمانية وربما كان هذا الموسيقي ترجع أصوله إلى عجم هذه المدينة التاريخية.

لن نقف طويلا عند هذه الأخبار الموسيقية، ولكن علينا أن نسجل في عجالة بعض الملاحظات، حيث أنها تكشف عن رعاية سلطانية للفنون والآداب، ولكن الكاتب يقتصد في ذكر أسماء الأدباء والشعراء والفنانين، وكذلك بالنسبة للآلات الموسيقية وأنواع الأصوات... ومن الملفت للنظر، تلك الأوقات المخصصة لغناء الترك، فربما كان دليلاً على اتساع النشاط الموسيقي في هذه البلاد الذي قد يكون ممتدا إلى عُمان، فمعظم سلاطين زنجبار ولدوا في مسقط، بالإضافة إلى أن حكام البلدين (عُمان وزنجبار) هم ابناء وأحفاد السلطان سعيد بن سلطان.

لم ينحصر التواجد العربي العُماني على جزيرة زنجبار بل امتد مبكرا إلى أعماق بعيدة من القارة الأفريقية، ولكن لا نعلم الكثير عن نشاطاتهم ومغامراتهم ولا عن انطباعاتهم ذلك لأنهم لم يعتنوا بتدوينها وتسجيلها، ولم يتم بعد - حسب علمنا - جمع القصص والروايات في عُمان التي تتحدث عن ذلك التوغل، وهي لعمري فيها الكثير من الفائدة من نواحٍ عديدة وخاصة الجانب الموسيقي. ومن تلك الروايات قصة مغامرون عُمانيون من بينهم شخص يسمى عبيد الله بن سالم الخضوري كان قد جمع «تلالا من العاج [...] وصار

يصعد إلى أعلاه بسلم، وأخذا يوما بساطا وفرشه تحت تل من العاج واستلقى على قفاه وصار يغني وينشد من الفرح، وقال له واحد من أصحابه: مالك تغني يا عبيد في هذا المكـان الموحش، ولا نـدري في أي مكان، ونحن غائبون من مدّة أشهر ولم ندر تحت أي سماء؟ فأجاب عبيد : إذا نجانا الله بما لنا من هذه الأرض ووصلنا الساحل بالسلامة مع الذي حصلنا عليه فحسبنا من الدنيا وكفى، ودعوني الآن أتذكر أياما مضت عليّ بطيوي(٤٦) وصور»(٤٧).





عازف آلة البرغام

خاتمـــة

تعود تجربة العمل الميداني للباحث في مجال جمع وتوثيق ودراسة الموسيقى التقليدية العُمانية إلى ١٩٨٩. وقبل ذلك، بأكثر من خمس سنوات، بدأ «مشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية العُمانية وشمل مختلف مناطق السلطنة، استعملنا خلالها عدّة وسائل تقنية (سمعية، ومرئية) للجمع والتوثيق والبحث الميداني. وبسبب قلة الخبرة والكفاءة، كانت الحصيلة الميدانية فنيا، تتسم بالكم من ناحية عدد التسجيلات والصور الفوتوغرافية على حساب الكيف.

وبالرغم من ذلك، فان نتائج العمل الميداني للموسيقى العُمانية التقليدية شكلت أهمية كبيرة على الصعيد الوطني (موسيقيا، وثقافيا وإعلاميا)، وكشفت عن ثراء الموسيقى العُمانية وتنوع آلاتها، وأنماطها، وصيغها اللحنية والإيقاعية.

وفي هذا السياق نشدد على خصوصية العلاقة التاريخية العميقة بين عُمان ومحيطها الجغرافي (الآسيوي، والأفريقي)، والتأثير الثقافي المتبادل بين شعوب هذه المنطقة، وارتباط مصادر البحث المختلفة التي في حال تضافرها من شأنها أن تساعد على فهم أعمق للتراث الموسيقي العُماني.

المصادر والمراجع

أ. موسيقية:

- ابن زيلة، الحسين : كتاب الكافي في الموسيقى، تح. زكريا يوسف، القاهرة١٩٦٤
- ابن سينا، على : «جواهر علم الموسيقى» من كتاب الشفا، تح. زكريا يوسف القاهرة، ١٩٥٦
- ابن سينا، علي : رسالة في الموسيقى، من كتاب النجاة ، تح. جرجيس فتح الله ، بيروت، ١٩٥٥
- أخوان الصفاء : «في الموسيقى» (الرسالة الخامسة من القسم الرياضي) ضمن رسائل أخوان الصفاء وخلان الوفاء، ج٢ بيروت، ١٩٥٧
- الدوخي، يوسف: الأغاني الكويتية، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة، ١٩٨٤
- الفارابي، أبو نصر : كتاب الموسيقى الكبير، تح. غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة، ١٩٦٧
- الكاتب، الحسن : كتاب كمال أدب الغناء، تح. غطاس عبد الملك خشبة القاهرة ١٩٧٥
- الكندي، أبو يوسف يعقوب : رسالة في اللحون والنغم، تح. زكريا يوسف، بغداد، ١٩٦٥
- الكندي، ابو يوسف يعقوب : رسالة في خبر صناعة التأليف ، تح. يوسف شوقي، القاهرة، ١٩٦٩
- اللاذقي ، محمد عبد الحميد : الرسالة الفتحية في الموسيقى، تح.الحاج هاشم محمد رجب، بغداد، ١٩٨٦
- بورتنوي، جوليوس : الفيلسوف وفن الموسيقى ، تر. فؤاد زكريا ، القاهرة، ١٩٧٤
- جورج فارمر: الموسيقى والغناء في ألف ليلة وليلة ، تر. حسين نصار، الناشر دار الفكر الحديث للطباعة والنشر، القاهرة ، بدون تاريخ.
- صفي الدين، عبد المؤمن : الرسالة الشرفية، تح.الحاج هاشم محمد رجب، بغداد، ١٩٨٢
- صفي الدين، عبد المؤمن : كتاب الأدوار . . . ، تح. الحاج هاشم محمد رجب، بغداد ١٩٨٠، غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة، ١٩٨٦
- طارق حسون فريد : تاريخ الفنون الموسيقية منذ نشأتها إلى نهاية القرن السادس عشر، الجزء الأول . وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة بغداد كليلة الفنون الجميلة ١٩٩٠

الهوامش

١ – المصادر المكتوبة: ليس بالضرورة أن تكون موسيقية بل، تاريخية وفقهية وأدبية...

٢ – راجع : عُمان في التاريخ، وزارة الإعلام، دار اميل للنشر المحدودة ـ لندن ١٩٩٥. وأحمد درويش: مدخل إلى دراسة الأدب العُماني، دار المعارف ـ القاهرة ١٩٩٢. وررودلف سعيد روث: السيد سعيد بن سلطان، سيرته ودوره في تاريخ عُمان وزنجبار، تر. عبد المجيد حسيب القيسي، الدار العربية للموسوعات، الطبعة الثانية ١٩٨٨...

٣ – السالمي، نور الدين عبد الله بن حميد: تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان، مكتبة الاستقامة ـ سلطنة عُمان ١٩٩٧ الجزء الأول ص ٤؛ انظر كذلك: عُمان في التاريخ : والبطاشي، الشيخ/ سيف بن حمود بن حامد: إتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عُمان، سلطنة عُمان ٢٠٠٤، الجزء الأول، ص ١٦

٤ – لهذا السبب، نجد أنفسنا اليوم مضطرين للتأكيد على نسب شخصيات عُمانية عاشت في البصرة وغيرها من المدن العربية، لعبت دورا كبيرا في الحضارة العربية الإسلامية، من أمثال : الإمام جابر بن زيد الازدي؛ وأبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الازدي، صاحب كتاب الجمهرة في اللغة؛ والفقيه والنسابة، أبو المنذر سلمه بن مسلم بن إبراهيم الصحاري العوتبي؛ والخليل بن احمد الفراهيدي ...

٥ – البطاشي ، الشيخ / سيف بن حمود : إتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عُمان، الجزء الأول ص ١٥

٦ – استعملنا هذا التعبير (التاريخ العُماني المكتوب) للتمييز بين مرحلة إسلامية كانت أخبار عُمان أكثر ملموسة في المصادر العربية والعُمانية المكتوبة مقارنة بمرحلة ما قبل الإسلام الممتدّة بحسب المكتشفات الأثرية الحديثة إلى أعماق التاريخ.

٧ – سقطرة: جزيرة في بحر العرب

٨ – راجع، رسائل أخوان الصفاء وخلان الوفاء: المجلد الأول القسم الرياضي، الرسالة الخامسة من القسم الرياضي في الموسيقى، دار صادر بيروت ص ١٨٣ ـ ٢٤١

٩ – التدوين الموسيقي من تسجيل موثق في أرشيف مركز عُمان للموسيقى التقليدية (فيديو الشرقية ١٦٩)

١٠ – لغات ولهجات عربية جنوبية قديمة في ظفار.

١١ – التدوين من تسجيل موثق بإذاعة سلطنة عُمان

١٢ – لانزيه : كلمة نعتقد بأنها ترجع إلى لغة أفريقية معينه، وقد يكون لها معني عقائدي، فهذا الغناء يؤدى في موكب زيارة قبر بن علي بجوار مدينة مرباط ؛ وبن علي هذا من الأولياء الصالحين وقبره مزار لجماعات صوفيه مختلفة .

١٣ – الصوت: نمط من التراث الموسيقي العُماني

١٤ – التسميع: نمط من التراث الموسيقي العُماني

١٥ – لا نعتقد بأن تحرك الازد نحو » عُمان « كان هجرة فحسب بل أنها حملة تحرير وفتح ..

١٦ – مزون، اسم قديم لعُمان

١٧ – راجع ، السالمي : تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان ص٢

١٨ – هو » الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الازدي الفرهيدي العُماني، من بلد ودام، بولاية المصنعة من منطقة الباطنة، قال العوتبي في الأنساب: ومن فراهيد، ثم من أهل عُمان، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كان قد خرج إلى البصرة وأقام بها ونسب إليها« راجع، البطاشي، سيف بن حمود : إتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عُمان، رتبه وعلق عليه ، الهاشمي، سعيد بن محمد . جزا (ثلاثة أجزاء) الطبعة الثانية ٢٠٠٤م ص ٩٠

– مركز عُمان للموسيقى التقليدية: آلات الموسيقى التقليدية العُمانية، إعداد الكثيري، مسلم أحمد؛ إشراف ومراجعة قطاط، محمود، مسقط، ٢٠٠٤

– مركز عُمان للموسيقى التقليدية: الموسيقى التقليدية العُمانية وعلم الموسيقى، إعداد الملاح، عصام ، مسقط، ١٩٩٧

– مركز عُمان للموسيقى التقليدية: الموسيقى العُمانية والتراث العربي، مسقط، ٢٠٠٢

– مركز عُمان للموسيقى التقليدية: الوثائق الكاملة للندوة الدولية لموسيقى عُمان التقليدية، مسقط، ١٩٩٥

– مركز عُمان للموسيقى التقليدية: دور المرأة في الحياة الموسيقية العُمانية، إعداد الملاح، عصام ، مسقط، ١٩٩٧

– مركز عُمان للموسيقى التقليدية: معجم موسيقى عُمان التقليدية، إعداد يوسف شوقي مصطفى، مسقط،١٩٨٩

– مركز عُمان للموسيقى التقليدية: من فنون عُمان التقليدية، مسقط ١٩٩٠

– مصطفى، يوسف شوقي: مشروع جمع وتوثيق موسيقى عُمان التقليدية، التقرير النهائي، ١٩٨٥

ب. غير موسيقية :

– ابن النديم: الفهرست، تحقيق محمد احمد احمد، المكتبة التوفيقية. القاهرة.

– ابن بطوطة، أبو عبد الله محمد بن إبراهيم اللواتي: رحلة أبن بطوطة، دار صادر. بيروت

– البطاشي، سيف بن حمد : إتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عُمان، ثلاثة أجزاء، إصدار مكتب المستشار الخاص لجلالة السلطان للشؤون الدينية والتاريخية، ٢٠٠٤

– الحجري، محمد بدر: عُمان، الشورى في التاريخ السياسي لحكم الإمامة نجاح وإخفاق التجربة، مطابع النهضة.

– الخروصي، سليمان بن خلف بن محمد : ملامح من التاريخ العُماني، مكتبة الضامري للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٢

– السالمي، نور الدين عبد الله بن حميد: تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان، مكتبة الاستقامة ـ سلطنة عُمان، ١٩٩٧

– الشيخ منصور: تاريخ السيد سعيد سلطان عُمان ومعه تاريخ الشعوب والأقطار على سواحل الخليج العربي ، تر.محمود فاضل،الدار العربية للموسوعات بيروت ـ لبنان .

– العبيدلي، احمد : الدولة العُمانية الأولى ١٣٢ـ ٢٨٠ هـ / ٧٤٩ـ ٨٩٣م، أيام وأحوال، دار جريدة عُمان للطباعة والنشر ، سلطنة عُمان، ١٩٩٦

– الغساني، عبد القادر بن سالم بن احمد : ظفار ارض اللبان. بدون تاريخ.

– المغيري، سعيد بن علي: جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار، تح. محمد علي الصليبي، إصدار وزارة التراث القومي والثقافة ـ سلطنة عُمان الطبعة الثانية، ١٩٨٦

– إيروس بلديسيرا: الكتابات في المساجد العُمانية القديمة، إصدار وزارة التراث القومي والثقافة ـ سلطنة عُمان ١٩٩٤، الطبعة الأولى.

– باولو م. كوستا: المساجد التاريخية في عُمان، إصدار وزارة الأوقاف والشؤون الدينية ـ سلطنة عُمان، ٢٠٠٣

– باولو. إم . كوستا : دراسة لمدينة ظفار، (البليد)، إصدار وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٨٤

– بياترس دي كاردي ودونالدس. وتكومب: دراسة لآثار عُمان، وزارة التراث والثقافة ـ سلطنة عُمان الطبعة الثانية.

– وزارة الإعلام: عُمان في التاريخ، دار اميل للنشر المحدودة ـ لندن، ١٩٩٥

– وزارة التراث القومي والثقافة: حصاد ندوة الدراسات العُمانية، مسقط، ١٩٨٠

– وزارة التراث القومي والثقافة: عُمان في الألف الثالثة قبل التاريخ الميلادي، سلسلة تراثنا.

– يورس زارنس: ارض اللبان، دراسة ميدانية أثرية في محافظة ظفار بسلطنة عُمان ١٩٩٠ ـ ١٩٩٥، تحرير وترجمة، معاوية إبراهيم، وعلي التجاني الماحي؛ منشورات جامعة السلطان قابوس سلسلة علوم الآثار والتراث الثقافي المجلد الأول،٢٠٠١.

١٩ – راجع، الجاحظ، أبي عثمان عمر بن بحر بن محبوب: رسائل الجاحظ، الرسائل الأدبية، طبقات المغنيين. قدم لها وبوبها وشرحها الدكتور علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٩٥م ص ٢١٨

٢٠ – السالمي : تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان جزء ٢ ص ١٦٧

٢١ – السالمي: تحفة الاعيان بسيرة أهل عُمان ص ٢٥٦

٢٢ – جورج فارمر: الموسيقى والغناء في ألف ليلة وليلة ، تر. حسين نصار، الناشر دار الفكر الحديث للطباعة والنشر، القاهرة، ص ١٧، بدون تاريخ. ٦٤ صفحة. وفيما يتعلق بالنوبة راجع محمود قطاط: « من قوالب التراث الموسيقي العربي ـ الإسلامي/ النوبة » مجلة الحياة الثقافية، تونس، ص ١٧ ـ ٤١

٢٣ – جورج فارمر: الموسيقى والغناء في ألف ليلة وليلة ، تر. حسين نصار، الناشر دار الفكر الحديث للطباعة والنشر، القاهرة ، ص ١٦ ، بدون تاريخ . ٦٤ صفحة .

٢٤ – الموسيقى العسكرية العُمانية الحديثة نشأت برعاية شخصية وباشراف مباشر من جلالة السلطان قابوس بن سعيد في أوائل السبعينات من القرن الماضي. وفي قصر الرياط بمدينة صلالة تأسست أول مدرسة حديثة للموسيقى العسكرية في عُمان.

٢٥ – أمر حمد بن سعيد بن أحمد بن سعيد البوسعيدي (ت. ١٧٩٢. كان ينوب عن والده الإمام واتخذ من مدينة مسقط مقرا له في حين كانت مدينة الرستاق العاصمة السياسية ومقر الإمام). أن تصنع باخرة في زنجبار أطلق عليها اسم «الرحماني» أشتهر أمرها في عهد الدولة البوسعيدية نظرا لضخامتها وبديع صنعها (راجع: عُمان في التاريخ، وزارة الإعلام، دار إميل للنشر لندن ١٩٩٥).

٢٦ – تحمل الطبول العُمانية ألقابا متنوعة القصد منها الدلالة على نوعية صوت الطبل وقد اتصفت أغلبيتها بصفات ذكورية، مثل: الشاعر؛ الأغبر؛ أبو دجة (احد طبول المسند والمكوارة)؛ تشابوا (احد طبول المسند والمكوارة)؛ الحرسوسي(طبل منقوش بالحناء ، يعتقد بعض الطبالين بان الحناء تجمّل صوت الطبل وتقويه)؛ الدمام؛ دمدام (طبل مسندو في مسندم، والليوا تسمى عندهم الدمدامة)؛ الدنان؛ الذئب (طبل رحماني مصنوع من خشب الصدر سمي بالذئب تشبيه صوته بصوت الذئب)؛ الرواس (تسمية تطلق على طبول الكاسر في مسندم)؛ السواحلي؛ الصُفر؛ ضبعون (طبل رحماني ذو خاصرة من مدينة فنجاء بولاية بدبد يستخدم في الرزحة)؛ العبد (طبل رحماني مزخرف من فنجاء – ولاية بدبد)؛ جعبوب (طبل مهجر من مدينة مرباط)؛ كركيروت (طبل مهجر من مدينة مرباط)؛ الشيطان؛ الكافر (طبل رحماني مزخرف من ولاية إزكي)؛ المفارق (طبل رحماني من ولاية عبري مغطى بقماش مزخرف)؛ ولد الذئب؛ الوهيبي (طبل رحماني من ولاية عبري مصبوغ بالحناء) .

٢٧ – تعاظم تهديد الوهابيين على عُمان في عهد السلطان سعيد بن سلطان البوسعيدي (ت.١٨٥٦م) صاحب التاريخ الطويل والسلطان الواسع، والذي انشغل كثيرا بتوسيع أملاكه في الخليج العربي وفارس وشرق أفريقيا، وتصدى لغزوات الوهابيين للبلاد بين الحين والآخر. راجع عُمان في التاريخ، ص ٤٤٧ ـ ٤٤٨.

٢٨ – السيدة سالمة بنت السيد سعيد بن سلطان، سلطان مسقط وزنجبار: مذكرات أميرة عربية، تر. عبد المجيد حسيب القيسي، الطبعة الثامنة ١٤٢٢ هـ ٢٠٠١م، ص ١١١

٢٩ – السيدة سالمة بنت السيد سعيد بن سلطان، سلطان مسقط وزنجبار: مذكرات أميرة عربية، تر. عبد المجيد حسيب القيسي، الطبعة الثامنة ١٤٢٢ هـ ٢٠٠١م، ص ١٣٤

٣٠ – الشرق الأفريقي كما عرّفه الشيخ سعيد بن علي المغيري في كتاب: جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار، هو تلك البقعة الجغرافية التي تمتد «من بنادر الصومال شمالا إلى تنجانيقا (دولة تنزانيا) جنوبا إلى داخلية البر الأفريقي إلى حد الكونغو مغيبا» شاملا الجزر المنفصلة عن ذلك البر. أنظر ص ٥٥ نفس المصدر.

٣١ – ولد الشيخ سعيد بن علي المغيري بعُمان في فلج المشايخ بناحية جعلان بني بوحسن (المنطقة الشرقية) سنة ١٣٠٠ هـ، وتربى وترعرع في رعاية جدّه العلامة جمعه بن سعيد بن علي المغيري الذي أرسله في سنة ١٣٢٣هـ إلى ابن عمه بالجزيرة الخضراء وبقي فيها المؤلف إلى أن توفاه الله في ١٣٢٥ هـ.

٣٢ – ولد السلطان خليفة بن حارب في مسقط ١٢٩٧ هـ واعتلى عرش زنجبار في ١٣٢٩ هـ الموافق ١٩١١م.

٣٣ – انفصلت عُمان عن الدولة الأموية (٤١ هـ ١٣٢ هـ ٦٦١م ٧٤٩م) بعد وصول الجماعات الاباضية من البصرة إلى عُمان بعد عام١٠٢هـ ٧٢٠م(راجع ، المغيري، سعيد بن علي: جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار تح.محمد علي الصليبي، إصدار وزارة التراث القومي والثقافة ـ سلطنة عُمان الطبعة الثانية ١٩٨٦).

٣٤ – راجع، المصدر السابق ١٩٨٦ص٥٥.

٣٥ – راجع: د. إيروس بلديسيرا: الكتابات في المساجد العُمانية، وزارة التراث القومي والثقافة، الطبعة الأولى ١٩٩٤ص ١٤

٣٦ – أشار الكاتب إلى جدل يبدو أنه كان سائدا حول مصداقية صورة للسلطان سعيد بن سلطان يقال أنها وجدت في المتحف الأمريكي وحملت إلى زنجبار؛ فبعض العرب ينكر هذه الصورة باعتبارها لم تكن صورة السيد سعيد، لان منظر اللباس لا يشبه لباس عرب عُمان ولا عرب زنجبار؛ كما أن السيد سعيد لا يرضى أن يؤخذ شيء من لحيته كما يرى في الصورة الموجودة (راجع الشيخ المغيري، سعيد بن علي: جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار، تح .محمد علي الصليبي، إصدار وزارة التراث القومي والثقافة ـ سلطنة عُمان الطبعة الثانية ١٩٨٦ ص ٢٥٥).

٣٧ – المطاوعة: يعني رجال الدين.

٣٨ – راجع الشيخ المغيري، سعيد بن علي: جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار، تح.محمد علي الصليبي، إصدار وزارة التراث القومي والثقافة ـ سلطنة عُمان الطبعة الثانية ١٩٨٦ ص ٢٥٤

٣٩ – راجع الشيخ المغيري، سعيد بن علي: جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار، تح.محمد علي الصليبي، إصدار وزارة التراث القومي والثقافة ـ سلطنة عُمان الطبعة الثانية ١٩٨٦م ص ٣٣٧

٤٠ – الرواشن: جمع روشن وهو الكوة

٤١ – «لما نقل السيد سعيد بن سلطان ديوان حكومته من مسقط إلى زنجبار وجعلها مقرا لسلطنته جعل حكم البلاد أنصافا بينه وبين موني مكوا [...] ومنها كان يصدر أوامره ونواهيه، وكان موني مكوا حاكما من جهة أيضا يسود على رعاياه في زنجبار. » راجع الشيخ المغيري، سعيد بن علي: جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار، تح.محمد علي الصليبي، إصدار وزارة التراث القومي والثقافة ـ سلطنة عُمان الطبعة الثانية ١٩٨٦م ص٢٦٣ .

٤٢ – راجع الشيخ المغيري، سعيد بن علي: جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار، تح.محمد علي الصليبي، إصدار وزارة التراث القومي والثقافة ـ سلطنة عُمان الطبعة الثانية ١٩٨٦م ص٢٦٣ ـ ٢٦٥

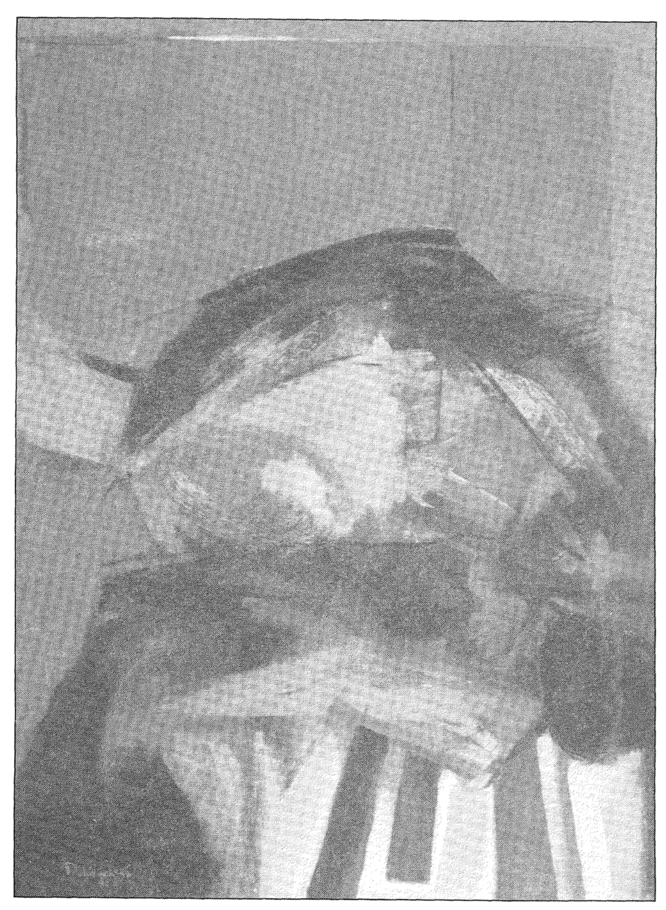
٤٣ – التوقيت بالنظام العربي

٤٤ – راجع، المصدر السابق، ص ٣٢٩

٤٥ – راجع، المصدر السابق، ص ٤٠١ ـ ٤٠٢

٤٦ – طيوي وصور : مدينتين عُمانيتين

٤٧– راجع الشيخ المغيري، سعيد بن علي، المصدر السابق، ص٣٢٠.



اللوحة للفنان: باسم دحدوح – سورية



مارتن هايدغر
أسئلة وأجوبة حول السياسة والفلسفة والتاريخ

ترجمة: حسونة المصباحي*

نشر هذا الحوار في المجلة الألمانية الأسبوعية «دير شبيغل» بتاريخ ٣١ آيار/مايو ١٩٧٦ بعد أيام قليلة من وفاة مارتن هايدغر ونشرت المجلة التوضيح التالي: أرسل هايدغر في آذار/ مارس ١٩٦٦ رسالة إلى المجلة يردّ فيها على الذين يتّهمونه بأنه كان على صلة بالنازيّة أثناء فترة صعودها. وكانت هذه الرسالة إشارة إلى أنه كان مستعدّا للإجابة على الأسئلة المتعلقة بهذه القضية. وفي شهر أيلول/سبتمبر ١٩٦٦ تمكن رودولف اغستاين وغيورغ فولف من التحاور مع هايدغر. وقد أوصى هايدغر بعدم نشر الحوار إلا عقب وفاته قائلا:«المسألة لا تتعلق بكبرياء أو عناد وإنما بعملي هذا الذي أصبح مع السنين أسهل، ويعني في المجال الفكري أنه أصبح أكثر صعوبة». ويعتبر هذا الحوار الوحيد من نوعه الذي خصّصه هايدغر للصحافة.

* كاتب ومترجم من تونس

شبيغل: أستاذ هايدغر، لقد لاحظنا دائما أن هناك شيئا ما أثر تأثيرا سلبيًا على أعمالك الفلسفية بسبب أحداث عشتها. ورغم أن هذه الأحداث لم تدم طويلا غير أنها لم توضح بما فيه الكفاية.

هايدغر: تقصدون أحداث ١٩٣٣.

شبيغل: نعم قبل ١٩٣٣ وبعدها. نحن نريد أن نضع هذه الأحداث في إطار أكثر شمولا ومنها ننطلق إلى أسئلة تلوح أكثر أهميّة. مثلا: ماهي إمكانيّات الفلسفة للتأثير على الواقع بما في ذلك الواقع السياسي؟

هايدغر: إنها أسئلة هامّة، ولست أدري هل أستطيع الإجابة عليها كلها. وقبل كل شيء لابد أن أقول أنه لم يكن لي أي نشاط سياسي قبل تعييني رئيسا للجامعة. وخلال شتاء ١٩٣٢ وشتاء ١٩٣٣ كنت في عطلة وأغلب أوقاتي كنت أقضيها في منزلي الريفي.

شبيغل: كيف استطعت إذن أن تصبح رئيسا لجامعة فرايبورغ؟

هايدغر: خلال شهر كانون الأوّل/ديسمبر ١٩٣٢ انتخب زميلي فون مولوندورف وهو أستاذ مختصّ في علم التشريح عميدا. وتاريخ بدء العمل في جامعتنا كان يوم ١٥ نيسان/ ابريل. وخلال فصل شتاء ١٩٣٢ و١٩٣٣ كنا تحدثنا أحيانا عن الوضع السياسي وخاصة عن وضع الجامعات، وأيضا عن وضع الطلاب الغامض. وكان رأيي كالآتي: ليس هناك غير وسيلة وحيدة وهي أن نمسك بالتيار الذي بدأ يظهر شيئا فشيئا اعتمادا على القوى البناءة والتي لا تزال حيّة حقا.

شبيغل: كنت اذن تلاحظ علاقة ما بين وضع الجامعة الألمانية والوضع السّياسي في ألمانيا بصفة عامّة؟

هايدغر: لقد تابعت الأحداث بين يناير/ كانون الثاني ومارس/ آذار ١٩٣٣، وحدث أن تحدثت في شأنها مع زملاء أصغر مني سنّا، ولكن عملي كان مخصّصا في ذلك الوقت لتحليل شامل لفكر ما قبل السّقراطية. وقد عدت إلى فرايبورغ في بداية فصل الصّيف. وقبل ذلك كان الأستاذ فون مولوندورف قد بدا عمله كعميد يوم ١٧ نيسان/أبريل. وبعد أسبوعين فقط من ذلك أقيل من منصبه بقرار من وزارة التعليم. وربّما كان قرار رئيس الجامعة بمنع تعليق ما سميَ في ذلك الوقت بالمنشور الخاص باليهود، فرصة للوزارة لكي تقيله من منصبه(١).

شبيغل: السيّد فون مولوندوف كان اشتراكيا ديمقراطيا. ماذا فعل عقب هذا القرار؟

هايدغر: يوم إقالته اتصل بي فون مولوندورف وقال لي «هايدغر... أنت الذي يجب أن يمسك برئاسة الجامعة». قلت له أني لست على دراية كبيرة بالمسائل الإدارية، وعرض عليّ مساعد رئيس الجامعة السيد شارو (علم اللاهوت) أن أرشح نفسي لرئاسة الجامعة ذلك أنّه حسب قوله يمكن أن تعيّن الوزارة موظفا في حالة عدم عثورها على شخص تثق فيه. وجاءني زملاء يكبرونني في السن. وحدث أن تناقشت معهم قبل ذلك حول مسائل تتعلق بسير الجامعة. وقد تردّدت طويلا. وأخيرا قبلت أن أقوم بهذه المهمة، فقط من أجل مصلحة الجامعة إذا ما تأكدت من رضى كل أعضاء المجلس الانتخابي. ولكن شكّي حول مدى قدرتي الإداريّة ظلّ كامنا فيّ حتى أني صبيحة اليوم المخصّص للانتخابات، اتصلت بالزملاء وكان من بينهم فون مولوندورف وشاورتهم في الأمر وقلت لهم أني لا أستطيع أن أشغل المنصب. وعندئذ أعلمني زملائي بأن عمليّة الانتخابات قد أعدت وأنه لا يمكنني سحب ترشحي.

كـــــانط

شبيغل: وقبلت طبعًا ما هي الأشكال التي اتّخذتها علاقاتك بالقوميّين الاشتراكيين؟

هايدغر: بعد يومين من بدء عملي كرئيس للجامعة اتّصل بي رئيس الطلبة القوميين الاشتراكيين(٢) وكان مرفوقا بزميلين له وطلب منّي السّماح لهم بتعليق المنشور الخاص باليهود، فرفضت. وانسحب الطّلاب الثلاثة بعد أن أعلموني أنهم سينقلون قراري إلى قيادة الطّلاب القوميين الاشتراكيين. وبعد أيام اتصلت بي إدارة التعليم العالي بالوزارة تليفونيا وطلبت مني أن أسمح بتعليق المنشور مثلما حدث في بقية الجامعات. وإن أنا رفضت فإني أعرّض نفسي للإقالة وربما أيضا إلى غلق الجامعة. وحاولت أن أحصل على قبول الوزير بقراري، ولكنه أعلن أنه لا يستطيع. ورغم ذلك لم أتراجع عن قراري.

شبيغل: نحن لا نعرف إلى حدّ هذا الوقت أن الأمور كانت

على هذا الشكل؟

هايدغر: السّبب الحقيقي الذي دفعني إلى قبول منصب رئاسة الجامعة هو ذلك الذي كنت أعلنت عنه في محاضرتي الافتتاحيّة بجامعة فرايبورغ سنة ١٩٢٩: «ماهي الميتافيزيقا؟» أنّ مجالات العلوم منفصلة وبعيدة عن بعضها البعض والطريقة التي تحلل بها العلوم الأشياء تكون مختلفة عن سابقتها اختلافا شديدا في كل مرّة. أن تعدّد مثل هذه العلوم المشتّتة لا يجد الترابط المنطقي اليوم إلا في ذلك الذي يمنحه له التنظيم التقني للجامعات والكليات، وبين مثل هذه الإختصاصات ليس هناك سوى نقطة التقاء وحيدة، وهي الاستعمال العملي لها. وفي مقابل ذلك فإن تجذّر العلوم في جوهر وجودها شيء ميّت تماما». وكلّ ما حاولت القيام به خلال فترة رئاستي للجامعة في ذلك الوقت- وحتى الأشكال المتطرّفة التي بلغها اليوم- موضّح توضيحا كافيا في الخطاب الذي ألقيته يوم تنصيبي رئيسا للجامعة.

شبيغل: نحن نحاول أن نكتشف كيف وإلى أي مدى يتطابق هذا القول الذي أعلنت عنه سنة ١٩٢٩ مع الخطاب الذي ألقيته في حفل التنصيب سنة ١٩٣٣. نستخرج جملة من إطارها العام: «الحرية الأكاديمية التي طالما تغنّى بها البعض الآن ملغية تماما من الجامعة الألمانية. ذلك أن مثل هذه الحرية ليست حقيقة ولكنها فقط سلبيّة». ونحن نعتقد أننا على حق حين نتصوّر أن هذه الجملة تعبر عنها تصوّرات ما زالت قريبا منها ومتطابقا معها إلى حدّ اليوم.

هايدغر: اني احتفظ بما قلت. ذلك أن هذه «الحرية الأكاديمية» لم تكن في أغلب الأحيان إلاّ سلبيّة: الحرية في عدم بذل الجهد، وفي عدم انفتاح على التأمّل والتفكير اللذين تتطلبهما الدّراسات العلميّة. وأما بخصوص الجملة التي ذكرتها الآن، فإنها لا يجب أن تقرأ وهي معزولة عن إطارها العام. ففي هذا الإطار العام فقط يمكن للإنسان أن يفهم ما كنت أقصده بالحرية السّلبية.

شبيغل: نعم. ولكننا نعتقد أن في خطابك الافتتاحي هناك نغم جديد خاصة عندما تتحدث بعد أربعة أشهر من صعود «هتلر» إلى الحكم كمستشار للرايخ عن «عظمة وبهاء هذه الانطلاقة».

هايدغر: هكذا كان رأيي في ذلك الوقت.

شبيغل: هل تستطيع أن توضّح لنا ذلك بأكثر دقّة؟

هايدغر: طبعا لم أكن أرى في ذلك الوقت أيّ حلّ آخر. ووسط الفوضى العامّة للآراء والتيارات السياسية التي كان يمثلها اثنان وعشرون حزبا كان لابدّ من إيجاد موقع قومي وخاصة اجتماعي في الاتجاه لمحاولة فريدريك نومان(٣) (Friedrich Naumann) وأريد أن أذكر على سبيل المثال بدارسة لإدوارد سبرانغير(٤) (Eduard Spranger) تذهب أبعد من خطابي الذي ألقيته في حفل الافتتاح.

أن الحركة الكونية لتقنية العصور الحديثة قوة تحدّد التاريخ، وأن عظمتها لا يمكن الإفراط في تقديرها ولكن الأهم كيف نقابل بشكل عام نظاماً سياسياً مع العصر التقني، أنا لا استطيع أن أكون واثقاً من أنه سيكون الديمقراطية

شبيغل: في أي وقت بدأت تهتم بالسياسة؟ الاثنان وعشرون حزبًا كانت موجودة قبل ذلك وكان هناك أيضا ملايين من العاطلين سنة ١٩٣٠.

هايدغر: في ذلك الوقت كنت مهتما أساسا بالمسائل التي وردت في «الوجود والزمن» (Sein und Zeit) وبالكتابات والمحاضرات التي ألقيتها في السنوات الموالية. أنها مسائل فكرية أساسية على علاقة غير مباشرة بالمسائل القومية والإجتماعية. والمسألة الأكثر إلحاحا بالنسبة لي كأستاذ جامعي في ذلك الوقت كانت مسألة مصير العلوم واتجاهاتها، وفي نفس الوقت تحديد دور الجامعة وعملها. وهذا البحث كان واضحا في عنوان خطاب حفل التنصيب: «اثبات الجامعة الألمانية لوجودها» لم يكن هناك حفل تنصيب تجرّأ على اتخاذ مثل هذا العنوان في ذلك الوقت. ولكن من بين هؤلاء الذين تحاملوا على هذا الخطاب وانتقدوه... قرأ وتأمّل فيه جيّدا وفسره انطلاقا من ظروف تلك المرحلة؟

شبيغل: «إثبات الجامعة لوجودها» في عالم متقلّب ألا يبدو هذا في غير أوانه وفي غير محلّه؟

هايدغر: كيف ذلك؟ «اثبات الجامعة لوجودها» لقد كان هذا يتعارض مع ما يسمّى «بالعلم السياسي» الذي منذ ذلك الوقت، كان مطالبا به داخل الحزب وداخل صفوف الطلاّب القوميين الاشتراكيين. وهذه التسمية «العلم السياسي» كان لها معنى يختلف تماما عن معنى اليوم.

انها لا تعني السّياسة في حدّ ذاتها بل تعني ما يلي: إن العلم الحقيقي هو ذلك الذي يكون مفيدا للشعب وملبّيا لرغائبه. وما ذكرته في خطاب الافتتاح كان يتعارض تماما مع هذا الاتجاه «التسييسي» للعلم(٥).

شبيغل: هل نحن نفهمك جيّدا؟ هل كنت تريد في ذلك الوقت التأكيد على أصالة الجامعة وحمايتها من تلك التيارات القوية التي كانت تتهددها؟

هايدغر: نعم. وأمام التنظيم التقني للجامعة لابد من أن يكون لإثبات الوجود معنى جديد انطلاقا من التفكير في تقاليد الفكر الغربي الأوروبي.

شبيغل: سيادة الأستاذ. هل نستطيع أن نفهم من كلامك أنك كنت تريد إنقاذ الجامعة بالتعاون مع القوميين الاشتراكيين؟

هايدغر: إن هذا الفهم خاطئ. لا بالتعاون مع القوميين الاشتراكيين. الجامعة لابدّ أن تتحدّد انطلاقا من نفسها وأن تحصل على موقع قويّ وصلب أمام «تسييس» العلم في المعنى الذي كنت وضحته من قبل.

شبيغل: ولهذا أنت ذكرت في خطاب الافتتاح هذه الركائز الثلاث: العمل- الدّفاع- المعرفة.

هايدغر: ليس هناك ركائز. إذا أنتم تأمّلتم جيّدا فإن المعرفة تحتل الدرجة الثالثة ولكن المعنى يعطيها الدّرجة الأولى. ما يجب أن يتأمّل فيه هو أنّ العمل والدفاع مثل كل نشاط إنساني متأسسان انطلاقا من علم ما ومستنيران به وبه يهتديان.

شبيغل: لابدّ أن نتحدث - ثم سوف ننتهي بعد ذلك من ذكر مثل هذه الاستشهادات المضجرة- عن جملة لا تتصور أنك مقتنع بها اليوم. قلت في خريف ١٩٣٣:«لا يجب أن تكون النظريات والأفكار هي قاعدة وجودك. وحده «الفوهرر» هو الحاضر والمستقبل والواقع الألماني وقانونه».

هايدغر: هذه الجملة لا توجد في خطاب حفل التنصيب ولكن في الجريدة الداخلية «لطلاب فرايبورغ» وذلك في بداية الفصل الدّراسي لشتاء ١٩٣٣-١٩٣٤.

عندما قبلت أن أكون رئيسا للجامعة، كنت أعرف أني لابدّ أن أقدّم بعض التنازلات. أني لا أكتب اليوم الجمل المذكورة. ولم أقل مثلها أبدا منذ ١٩٣٤.

شبيغل: هل نستطيع أن نلقي عليك سؤالا عرضيّا؟ هذا الحوار وضح الآن أن موقفك خلال سنة ١٩٣٣ كان يتأرجح بين اتجاهين. أولا كنت مجبرا على قول بعض الأشياء. وهذا هو الاتجاه الأول. ولكن الاتجاه الثاني كان على الأقل أكثر ايجابيّة وذلك عندما تقول: كنت أحسّ أن هناك شيئا جديدا. أن هناك انطلاقة».

هايدغر: هذا ما كنت أقصده. لم أتكلّم متصنّعا ذلك وإنما لأني كنت أرى حقا هذه الإمكانية.

شبيغل: أنت تعرف أنه انطلاقا من هذه الأشياء اتهمت بأنك كنت على علاقة مع القوميين الاشتراكيين ومع جمعيّاتهم. ومثل هذه الاتهامات التي بلغت الجمهور الواسع ظلّت إلى حدّ الآن دون توضيح. وهناك من يتهمك بأنك ساهمت في عمليّات حرق الكتب التي نظمها الطلاب الهتلريون.

هايدغر: لقد منعت عملية حرق الكتب التي كانت ستحدث أمام مبنى الجامعة.

شبيغل: ثم أن هناك من يتهمك بأنك أخرجت من مكتبة الجامعة ومن منتدى الفلسفة مؤلفات الكتاب اليهود؟

هايدغر: لم تكن لي سلطة كرئيس لا على المنتدى ولا على مكتبته. ولم أرضخ أبدا للأوامر المتكرّرة التي كانت تلحّ على ضرورة القضاء على المؤلفات اليهودية. وبعض الذين ساهموا قديما في بعض أعمالي في منتدى الفلسفة باستطاعتهم أن يشهدوا على أننا لم نخرج مؤلفات اليهود وأننا كنا نناقش أعمالهم وخاصة أعمال هوسرل (HUSSERL) التي ظلت تُناقش وتفسر مثلما كان الأمر قبل ١٩٣٣.

هولدروين

شبيغل: كيف تفسّر اذن أسباب انتشار مثل هذه الاتهامات؟ هل هو الخبث والنميمة؟

هايدغر: بسبب معرفتي بمصدرها، لا أستطيع أن أنكر، غير أن أسباب النميمة أعمق من ذلك. أن قبولي برئاسة الجامعة ليست الفرصة والسبب الرئيسي لما حدث. ولهذا فإن الجدال يشتعل كلما سنحت الفرصة لذلك.

شبيغل: بعد سنة ١٩٣٣ كان لك طلاّب يهود. وعلاقتك بالبعض منهم كانت حميمية.

هايدغر: لم يتغيّر موقفي منذ ١٩٣٣. وإحدى طالباتي وإسمها هيلين فايس (Helen Weiss) وكانت الأكثر نبوغا هاجرت بعد ذلك إلى اسكتلندا، وقد أعدّت رسالتها لنيل

شهادة الدكتوراة في جامعة «بال» بعد أن تعذّر عليها القيام بذلك في «فرايبورغ» وعنوان رسالتها: «السببيّة والصدفة في فلسفة أرسطو» وقد صدرت في بال سنة ١٩٤٢. وفي مقدمتها كتبت المؤلفة مايلي: إن محاولة التفسير الفينومنولوجي التي سأقدم منها الجزء الأول ساعدتني على القيام بها تفسيرات لهايدغر لم تنشر إلى حدّ الآن حول الفلسفة الاغريقية. وها هي نسخة من هذه الرّسالة مع الإهداء وقد زرت السيدة فايس مرات عديدة قبل وفاتها.

شبيغل: كنت صديقا لمدة طويلة لكارل ياسبرس. وبعد ١٩٣٣ تعكّرت صداقتكما. والشائعات تقول بأن سبب هذا التعكّر هو أن زوجة ياسبرس يهودية. هل تستطيع أن تقول شيئا حول هذا الموضوع؟

هايدغر: كنت صديقا لياسبرس منذ ١٩١٩. وقد زرته وزرت زوجته في «هايدلبارغ» خلال فصل صيف ١٩٣٣. وقد أرسل لي ياسبرس كل كتبه بين ١٩٣٤ و١٩٣٨ مع «تحية وديّة».

شبيغل: كنت تلميذا لهوسرل الفيلسوف اليهودي الذي كان يُدرس الفلسفة في جامعة «فرايبورغ» وقد أمر بتعيينك بعده في الجامعة. هل تعترف له بالجميل؟

هايدغر: أنتم تعرفون الإهداء في كتابي «الوجود والزمن».

شبيغل: طبعا. ولكن علاقتك به تعكرت بعد ذلك هل تستطيع وهل ترغب في أن تقول لنا لم يعود ذلك؟

هايدغر: الاختلافات بشأن المسائل الجوهرية احتدت وتفاقمت. في بداية الثلاثينات، راح هوسرل يقوم بعملية تصفية حسابات مع ماكس شلير ومعي أنا بصفة علنية. ولست قادرا على إدراك السبَب الذي دفع هوسرل إلى التحامل على أفكاري الفلسفية علنا.

شبيغل: في أية مناسبة تمّ ذلك؟

هايدغر: في قصر الرّياضة ببرلين تحدث هوسرل أمام الطلاّب. وقد كتب أريك موهسام (Erich Mühsam) عن هذا التدخل في إحدى الصحف الكبرى ببرلين.

شبيغل: الخصومة ليست هامّة في حدّ ذاتها. المهم أنها ليست على علاقة بما حدث سنة ١٩٣٣.

هايدغر: أبدا.

شبيغل: يقال أنك في سنة ١٩٤١ عند صدور الطبعة الخامسة من «الوجود والزمن» تعمّدت حذف الإهداء الأول إلى هوسرل.

هايدغر: نعم ... هذا صحيح. وقد وضحت السّبب في كتابي: (Unterwegs zur Sprache) حيث نجد ما يلي: «لكي أرد على ادّعاءات خاطئة ترددت مرات عديدة، لابد أن أقول أن الإهداء في Sein und Zeit ظل في مكانه في الطبعة الرابعة التي صدرت سنة ١٩٣٥. وعندما رأى الناشر أن الإهداء سوف يُعرض الكتاب إلى بعض المضايقات، وربّما إلى المنع، طلب مني حذفه فقبلت شريطة أن يبقى على الملاحظة الواردة في الصفحة ٣٨ والتي جاء فيها: «إذا ما تقدم هذا البحث خطوات إلى الأمام في مجال دراسة الأشياء ذاتها، فإن المؤلف يتقدم بالشكر إلى هوسرل الذي ساعده على تطويع موضوعه خلال سنوات الدراسة في فرايبورغ وذلك بفضل حسن توجيهه وقوة انتباهه إلى الأعمال المتعلقة بالفينومنولوجيا والتي لم تجد الفرصة لكي تنشر».

نحن لسنا بحاجة الى القنبلة الذرية ذلك أن قطع جذور الانسان حصل بفعل التقنية التي تعمل ونحن لم نعد نعيش غير ظروف تقنية بحتة. لم تعد أرضا هذه الأرض التي يعيش عليها انسان اليوم.

شبيغل: إذن لا فائدة من أن نسألك هل أنت حقا منعت الأستاذ الشرفي هوسرل من الدخول إلى مكتبة الجامعة وإلى مكتبة منتدى الفلسفة عندما كنت رئيسا للجامعة؟

هايدغر: إنها نميمة وخساسة.

شبيغل: ولا توجد أيضا رسالة يوجد فيها مثل هذا المنع؟ كيف وُجهت مثل هذه التهمة؟

هايدغر: لست أدري.. ولا أجد تفسيرا لذلك. وأستطيع أن أبين لكم استحالة مثل هذه التهمة بذكر حدث ليس معروفا هو أيضا. عندما كنت رئيسا للجامعة أقالت وزارة التعليم أستاذين يهوديين من منصبهما. الأول هو فون هاورز الذي حاز بعد ذلك على جائزة نوبل... والذي كان في ذلك الوقت أستاذا للطب ومديرا للمستشفى الجامعي. والثاني فون هيفسي وهو أستاذ للفيزياء والكيمياء. ولكني استطعت أن أعيدهما إلى منصبهما بفضل اتصالات قمت بها شخصيا داخل الوزارة. أن أقوم بمثل هذا العمل، وفي نفس الوقت أتصرّف مع هوسرل الذي كان متقاعدا في تلك الآونة، والذي كان أستاذي ومعلمي بمثل هذا التصرّف، هذا غير معقول تماما ثم أني منعت أيضا مظاهرة كان يريد

الطلبة وبعض الأساتذة تنظيمها ضد الأستاذ فون هاوزر. في ذلك الوقت كان هناك ما يسمى بـ(Privatdosenten) (٦) (أي الأساتذة بلا كرسي) الذين تجاوزوا الحد وكانوا يقولون: «أنها لفرصة لكي تتقدم على الأمام». وعندما اتصلوا بي طردتهم.

شبيغل: أنت لم تحضر دفن هوسرل.

هايدغر: أريد أن أقول أن التهمة التي تقول بأني أنا الذي سعيت إلى قطع علاقاتي بهوسرل ليس لها أيّ أساس من الصحة. لقد كتبت زوجتي في أيار/مايو ١٩٣٣ رسالة إلى السيدة هوسرل باسمنا وذكرت فيها اعترافنا لهما الدائم بالجميل. وأرسلت هذه الرسالة مرفوقة بباقة زهور إلى هوسرل. وقد ردت السيدة هوسرل باختصار شديد. وأعلمتنا أن العلاقة بين العائلتين قد انتهت. إن كنت تقاعست عن التعبير عن إعترافي بالجميل وعن احترامي وتقديري خلال مرض وموت هوسرل، فهذا خطأ إنساني ... وقد اعتذرت عن ذلك أمام السيدة هوسرل في رسالة أرسلتها لها...

شبيغل: مات هوسرل سنة ١٩٣٨. ومنذ فبراير ١٩٣٤ قدمت استقالتك من رئاسة الجامعة. كيف توصلت إلى هذا القرار؟

هايدغر: هنا لابد أن أتوسع قليلا في الكلام عن الجزئيات لتجاوز التنظيم التقني للجامعة، أي لتجديد الكليات من الداخل انطلاقا من أعمالها تجاه الأشياء ذاتها. اقترحت خلال فصل الشتاء ١٩٣٣-١٩٣٤ تسمية زملاء يصغرونني سنا في عمادات مختلف الكليات وكانت مقدرتهم كبيرة في ميادين اختصاصهم. وهذا دون النظر إلى علاقتهم بالحزب. وهكذا أصبح أريف فولف عميدا لكلية الحقوق وشادوولدت عميدا لكلية الفلسفة وسورغال عميدا لكلية العلوم وفون مولوندورف الذي أقيل من منصب رئاسة الجامعة عميدا لكلية الطب. ومنذ نهاية ١٩٣٣ اتضح لي أن عملية التجديد داخل الجامعة مستحيلة بالنسبة لي بسبب مقاومة رجال التعليم والحزب لذلك مثلا... البعض من الزملاء انتقدني لأني أدخلت بعض الطلاب إلى مجلس إدارة الجامعة وهو أمر يحدث الآن بصفة عادية. ويوما ما دعيت إلى الوزارة وطلبت مني أن أعوض العمداء الذي عينتهم بزملاء آخرين. وقد رفضت هذا الاقتراح، وهددت بتقديم استقالتي إذا ما أصرت الوزارة على ذلك. وهذا ما تم بالفعل. في شهر فبراير ١٩٣٤ استقلت، وكان هذا بعد عشرة شهور من بدء مهامي كرئيس للجامعة. وقد صمتت الصحافة الألمانية والأجنبية عن هذا الأمر بينما كانت أعلنت عن تعييني بشيء من الضجة.

شبيغل: هل توفرت لك الفرصة في هذه الفترة لعرض أفكارك حول إصلاح الجامعة أمام الوزير المفوض من قبل الرايخ؟

هايدغر: متى في هذه الفترة؟

شبيغل: أنت تعلم أننا نتحدث دائما عن الرحلة التي كان من المحتمل أن يقوم بها «روست» (Rust) لفرايبورغ عام ١٩٣٣.

هايدغر: الأمر يتعلق بحادثتين مختلفتين: بمناسبة الاحتفال بذكرى شلاغتير (Schlageter) (٧) في «شوتاو» بمقاطعة «فورتنبارغ». كان هناك لقاء رسميّ قصير فيه صافحت الوزير. في ما بعد تحدثت مع الوزير في برلين في نوفمبر/تشرين الثاني ١٩٣٣. وقد عرضت عليه مفهومي للعمل، وللشكل الذي يمكن أن نمنحه للكليات. وقد أنصت إلي بانتباه حتى أني آملت أن يلقى العرض الذي قدمته وقعا وصدى عنده. غير أنه لم يحدث شيء. وأنا لا أستطيع أن أفهم لماذا يؤاخذني بعض الناس على هذا الحوار مع وزير التربية في حكومة الرايخ الثالث في تلك الفترة التي كانت فيها كل الحكومات الأجنبية تتسارع للاعتراف بهتلر، مانحة إياه الثقة المتعارف عليها في العلاقات بين الأمم.

هيجل

شبيغل: هل تغيرت علاقتك بالقوميين الاشتراكيين بعد استقالتك من رئاسة الجامعة؟

هايدغر: بعد استقالتي اقتصرت على القيام بعلمي كأستاذ. وخلال فصل صيف ١٩٣٤، قدمت درسا في المنطق. وفي الفصل الثاني ١٩٣٤-١٩٣٥، درسا حول هولدرلين (Holderlin) وفي سنة ١٩٣٦ شرعت في دروسي حول نيتشه. والذين كانت لهم قدرة على الاستماع فهموا أن ما قلته في تلك الدروس كان موجها للقومية الاشتراكية.

شبيغل: كيف تمت عملية تنصيب الرئيس الجديد؟ هل حضرت الحفل؟

هايدغر: رفضت حضور الحفل الرسمي.

شبيغل: هل كان الرئيس الجديد عضوا في الحزب؟

هايدغر: كان رجل قانون. وجريدة الحزب Der Alemanne أعلنت عن تسميته رئيسا بعنوان كبير: «أول رئيس جامعة قومي اشتراكي».

شبيغل: كيف تصرف الحزب معك؟

هايدغر: كنت دائما تحت المراقبة.

شبيغل: وكنت على علم بذلك؟

هايدغر: نعم: قضية الدكتور هانكه .(Hanke)

شبيغل: كيف لاحظت ذلك؟

هايدغر: لقد جاء لزيارتي بعد أن تقدم لمناظرة الدكتوراه خلال فصل الشتاء ١٩٣٦-١٩٣٧ وساهم في المنتدى الأعلى الذي أشرفت عليه خلال صيف ١٩٣٧. لقد أرسلته المخابرات لمراقبتي.

شبيغل: ولماذا جاء فجأة لزيارتك؟

هايدغر: بسبب الندوة التي خصصتها لنيتشه خلال فصل صيف ١٩٣٧. وقد اعترف لي بعد اطلاعه على الطريقة التي كان يجري بها العمل، أنه لا يستطيع القيام بمهمّه المراقبة وأنه أراد أن يعلمني بذلك حتى أتمكن من معرفة ما يمكن أن يحدث لي في المستقبل.

شبيغل: كان الحزب يراقب بشدّة إذن؟

هايدغر: كنت أعرف أنه ممنوع الكلام حول كتبي... مثلا حول الدراسة التي قمت بها عن نظرية أفلاطون في المعرفة. وقد هاجمت مجلة الشبيبة الهتلرية بخساسة كبيرة محاضرتي عن هولدرلين التي ألقيتها خلال ربيع ١٩٣٦ بالمعهد الألماني بروما. والذين يهمّهم الأمر يستطيعون العودة إلى مجلة أريك كرياك (Volk im Werden) لكي يقرأوا الهجوم الذي شن ضدّي ابتداءً من صيف ١٩٣٤. وقد رفضت الحكومة الألمانية إرسالي لحضور المؤتمر العالمي للفلسفة الذي انعقد ببراغ ١٩٣٤. كما أني لم أحضر المؤتمر العالمي الخاص بديكارت الذي انعقد بباريس سنة ١٩٣٧. وقد استغربت لجنة المؤتمر بباريس غيابي فأرسلت لي عن طريق الأستاذ بريهياي أستاذ الفلسفة بجامعة السربون لتستوضحني الأمر، ولتفهم الأسباب التي جعلتني لا أكون ضمن الوفد الألماني. وفي جوابي طلبت من لجنة المؤتمر أن تستوضح الأمر لدى وزارة التعليم في الرايخ. وبعد ذلك جاءتني دعوة من برلين تطلب مني الالتحاق بالوفد فرفضتها. وقد بيعت نصوص المحاضرتين «ما هي الميتافيزيقا؟» و«جوهر الحقيقة» خفية ودونما غلاف. وقد سحب خطابي الذي ألقيته أثناء تنصيبي رئيسا، من المكتبات بعد سنة ١٩٣٤ بأمر من الحزب.

شبيغل: ثم تدهورت الأوضاع بعد ذلك؟

هايدغر: في السنة الأخيرة من الحرب أعفي خمسمائة من أهمّ العلماء والفنانين من الخدمة العسكرية. ولم أكن أنا من بينهم بل بالعكس دعيت خلال صيف ١٩٤٤ للقيام بأعمال تحصين على نهر «الراين».

شبيغل: كان كارل بارت (Kart Barth) يقوم بالتحصين على الضفة الأخرى، الضفة السويسرية.

أن الذي تم في «البروفانس» من اقامة محطات نووية وان المنطقة بأسرها تشهد تحزيبا لا يمكن تصوّره يعني النهاية، إذا لم يتمكن الفكر والشعر من أن يتبوأ عرش السلطة من دون عنف، والتي هي سلطتهما.

هايدغر: الطريقة التي تمّت بها الأحداث كانت هامة. دعا رئيس الجامعة كل الجهاز التعليمي وألقى خطابا قصيرا محتواه ما يلي: أن الإجراءات التي اتخذها موافق عليها من طرف الأجهزة العليا،

ومن الحزب القومي الاشتراكي. وهو سيقسّم الجهاز التعليمي، إلى ثلاث مجموعات أولا مجموعة لا يمكن الاستغناء عنها، ثانيا مجموعة يمكن ولا يمكن الاستغناء عنها. ثالثا مجموعة يمكن الاستغناء عنها تماما. وكان في رأس قائمة من يمكن الاستغناء عنهم هايدغر وريتره.

وخلال فصل شتاء ١٩٤٤-١٩٤٥، بعد انتهاء أعمال التحصين على نهر «الراين» قدمت درسا بعنوان: «الشعر والفكر» .(Dichten und Denken) وكان تكملة لدرسي حول نيتشه أي أنه توضيح لموقفي من القومية الاشتراكية. وبعد الدرس الثاني جندت في الميليشيا الشعبيّة (Volkssturm) وكنت أكبر سنا من كل المجندين من الجهاز العلمي.

شبيغل: يمكن أن نلخّص الأمور على النحو التالي: في عام ١٩٣٣، كإنسان ليس منخرطا في السياسة بالمفهوم الضيّق للسياسة، وليس في مفهومها الواسع، أنت انخرطت في سياسة هذه الحركة التي كانت تبدو كأنها انطلاقة...

هايدغر: عن طريق الجامعة...

شبيغل:... أنت انخرطت إذن عن طريق الجامعة في هذه الحركة التي كنت ترى فيها انطلاقة. بعد حوالي عام، أنت

تخلّيت عن الوظيفة التي كنت تؤدّيها. وفي درس ألقيته عام ١٩٣٥، ولم ينشر إلاّ عام ١٩٥٣ تحت عنوان: «مدخل إلى الميتافيزيقا»:ما يروّج اليوم- ويعني ذلك عام ١٩٣٥ باسم الفلسفة «القومية الاشتراكية، غير أنه لا يرتبط بأية علاقة مع الحقيقة الدّاخلية وعظمة هذه الحركة (أي مع اللقاء بين التّقنية في مفهومها الكوني، وإنسان العصور الحديثة)، اختار هذه المياه العكرة التي تسمّى «قيما» و«كليّات» لكي يرمي فيها شباكه. هل أضفت هذه الكلمات بين قوسين فقط عام ١٩٥٣، أي عند صدور الكتاب- ربما لكي تشرح للقارئ عام ١٩٥٣ أين كانت تكمن بالنّسبة لك «الحقيقة الداخلية وعظمة هذه الحركة»، أي «القومية- الإشتراكية-، أم هل أن القوسين المقصود بهما الشرح كانا موجودين في نصّك عام ١٩٣٥؟

هايدغر: كانا موجودين في المخطوط، ويقابلان بالضّبط المفهوم الذي كان عندي في ذلك الوقت للتّقنية، وليس بعد التفسير الذي خصّت به التكنولوجيا في ما بعد كـ(GE- STELL) أنا لم أضع القوسين في الدّرس الذي قدمته فهذا يقوم على الإعتماد الذي كان عندي بأن المستمعين الذين كانوا قادرين على إدراك ما كنت أقصده. ولم يكن يهمّني أن يفهم الأغبياء، الجواسيس، والمخبرون شيئا آخر من كلامي...

شبيغل: الحركة الشيوعية بالنسبة لك كانت بلاشك من هذا الصنف؟

هايدغر: نعم، ومن دون أي شك في ذلك إذ أنها هي أيضا محدّدة بالتّقنية الكونية...

شبيغل: النّمط الأمريكي أيضا؟

هايدغر: ما قلته يمكن أن ينطبق على هذا النّمط أيضا. في غضون الثلاثين سنة الأخيرة يمكن أن يتأكد بوضوح أن الحركة الكونية لتقنية العصور الحديثة قوة تحدّد التاريخ، وأن عظمتها لا يمكن الإفراط في تقديرها. وهذه بالنسبة لي مسألة حاسمة لمعرفة كيف يمكن أن نقابل بشكل عام نظاما سياسيًا مع العصر التقني، وماذا يمكن أن يكون هذا النظام. أنا لا أستطيع أن أكون واثقا من أنه سيكون الديمقراطية...

شبيغل: لكن الديمقراطية ليست مفهوما عامًا فيه يمكن أن نضع تصوّرات مختلفة. السؤال هو أن نعرف إذا ما كان تحوّل هذا الشكل السياسي لا يزال ممكنا. لقد تحدثت بعد عام ١٩٤٥ عن التّطلعات السياسية للعالم الغربي، كما تحدثت أيضا في هذا النطاق، عن الديمقراطية، وعن التعبير السياسي للنظرة المسيحية للعالم وفي نفس الوقت عن الدولة القائمة على القانون. وقد أطلقت على هذه التطلعات اسم «أنصاف حلول»...

هايدغر: قبل كل شيء، اسمحوا لي أن أقول أين تحدثت عن الديمقراطية وعن تلك الأشياء التي ذكرتموها في ما بعد. يمكنني أن أسمّي ذلك بالفعل «أنصاف حلول» ذلك أنني لا أرى في كل هذا إعادة نظر حقيقية في العالم التّقني إذ أن هناك خلف كل هذا، بحسب رأيي، فكرة تقول بإن التقنية في جوهرها شيء يمتلكه الإنسان. وبرأيي، ليس هذا ممكنا. إن التقنيّة في جوهرها شيء ليس بإمكان الإنسان لوحده التحكّم فيه.

نيتشـــــه

شبيغل: من كلّ التيارات التي أجملنا وصفها، ما هو برأيك التيّار الذي يمكن أن ينسجم مع عصرنا؟

هايدغر: بخصوص هذا الأمر، أنا لا أرى شيئا. غير أنني أرى هنا مسألة حاسمة. يتحتّم علينا قبل كل شيء توضيح ما أنتم تعنونه بـ: منسجم مع عصرنا»، وماذا يعني «العصر» هنا، بل أكثر من ذلك، يتحتّم علينا أن نتساءل إذا ما كان الإنسجام مع العصر هو مقياس «الحقيقة الداخلية» للفعل الإنساني، هذا إذا ما كان الفعل الإنساني الذي يمنح المقياس ليس هو «الفكر والشعر» (DAS DICHTEN DAS DENKEN UND) بغض النظر عن الابتذال الذي سقطت فيه هذه العبارة.

شبيغل: من الواضح، أننا حين ننظر، نلاحظ أن الإنسان، في كلّ عصر، لا يتوصّل إلى حلّ مشاكله

أو إيجاد حلول للقضايا التي يواجهها، بآلته وحدها، حتى ولو كان هذا الإنسان مُطلق جنّ. ليس من الإفراط في التشاؤم أن نقول: ليس باستطاعتنا الخلاص بهذه الآلة التي هي بالتأكيد أكبر بكثير، نعني بذلك التقنية الحديثة؟

هايدغر: تشاؤم، هذا لا.. التشاؤم والتفاؤل هما في مجال التفكير الذي نحاوله في هذه اللحظة، لحظة اتخاذ مواقف جدّ قصيرة. لكن التقنية الحديثة ليست «آلة»، ولا علاقة لها بالآلات...

شبيغل: لماذا تصرعنا التقنية إلى هذا الحد؟

هايدغر: لا أقول «تصرعنا». اقول أنه ليس لدينا إلى حدّ الآن طريق يناسب كائن التقنية...

شبيغل: بإمكاننا أن نعارضك بكلّ سذاجة بهذا: ما هو الشيء الذي علينا أن نتحكّم فيه هنا؟ ذلك أن كلّ شيء يعمل بانتظام. فنحن نقيم المزيد من المحطات الكهربائية. والإنتاج جيّد. وحاجيات الناس الذين يعيشون في هذا الجزء من العالم حيث تعرف التّقنية تطوّرا كبيرا مدبّرة. نحن نعيش في الرفاهية. ما الذي ينقص هنا في النهاية؟

هايدغر: كلّ شيء يعمل. القلق متأتّ من أن كلّ شيء يعمل، وأن العمل يأتي دائما بعمل آخر جديد، وأن التقنية تجتثّ الإنسان من الأرض دائما، وتقطع جذوره منها. لست أدري إن كان هذا يفزعكم، أما أنا فأقول على أية حال، بأن ما أفزعني هو أن أرى صورًا مرسلة من القمر إلى الأرض. نحن لسنا بحاجة إلى القنبلة الذرية، ذلك أن قطع جذور الإنسان حصل. ونحن لم نعد نعيش غير ظروف تقنية بحتة. لم تعد أرضنا هذه الأرض التي يعيش عليها إنسان اليوم.

لقد تحاورت مؤخّرا، ولوقت طويل، في «البروفانس» الفرنسية، مع رنيه شار، الشاعر، والمقاوم الذي ساهم في حركة المقاومة خلال الحرب الكونية الثانية، كما أنتم تعلمون. وفي «البروفانس» هم يقيمون راهنا محطات نووية، والمنطقة بأسرها تشهد تحزيبا لا يمكن تصوّره. والشاعر الذي لا يمكننا أن نتهمه بالعاطفية، أو بالرغبة في التغزّل بالطبيعة، قال لي أن قطع جذور الإنسان الذي تمّ هناك في «البروفانس» يعني النهاية، إذا لم يتمكن الفكر والشعر من أن يتبوأ عرش السّلطة من دون عنف، والتي هي سلطتهما.

شبيغل: علينا أن نعترف أننا نفضّل أن نكون هنا، ومادمنا أحياء، لن نكون مجبرين دون شك على الرحيل. لكن من يعلم إذا ماكان مصير الإنسان هو أن يكون على الأرض؟ ولا يمكن أن نتصور أن يكون الإنسان بلا مصير أبدا. لكن على أية حال، بإمكاننا أن نرى أيضا محاولة أخرى للإنسان بحيث أنه انطلاقا من هذه الأرض، يمكن أن يمدّ سيطرته على الكواكب الأخرى. وبالتأكيد، لا يزال هناك وقت طويل لكي نصل إلى هذا المستوى. بكلّ بساطة، أين مكتوب بأن مكان الإنسان هو هنا على الأرض؟

هايدغر: من خلال تجربتنا وتاريخنا الإنسانيين، وحسبما أعلم، فأني اعتقد أن شيئا أساسيًا وكبيرا لم يولد ولم ير النور إلاّ لأن الإنسان له وطن HEIMAT وأنه متجذّر في تراث معيّن. الأدب اليوم مثلا، تخريبي وتدميري بشكل واسع.

شبيغل: «كلمة» «تخريبي»، تقلقنا هنا، ومن جملة الأسباب الدّاعية لذلك، هو أن كلمة «عدمي» أخذت منك ومن فلسفتك معنى سياقه جدّ متّسع. ونحن نصدم عندما نسمع كلمة «تخريبي» منقوله إلى الأدب، والتي بإمكانك، بل عليك أن تعتبرها كما لو أنها جزء من هذه العدميّة.

هايدغر: بودّي أن أقول إن الأدب الذي أنا أتحدث عنه ليس عدميًا بالمعنى الذي استعمل فيه هذه الكلمة.

في الفكر الفلسفي تهيمن إرادة علاقة رفيعة وسامية حتى أن كل المفكرين يقولون الشيء ذاته. غير أن هذا الشيء ذاته جدّ جوهري وجدّ ثري حتى أن مفكرا بمفرده ليس قادرا على استنفاذه. وكل واحد لا يقوم إلا بأن يرتبط بالآخر ارتباطا أشد متانة»

شبيغل: أنت ترى بوضوح، وقد قلنا لك ذلك بهذه العبارات، بأن هناك حركة عالميّة تقود أو قد تكون قادت إلى ظهور دولة تقنية مطلقة؟

هايدغر: نعم.

شبيغل: حسن. إذن هناك سؤال يطرح بطبيعة الحال: هل لا يزال باستطاعة الكائن البشري أن يكون له تأثير على نسيج هذه الأحداث التي لابدّ أن تحدث، أو أن بإمكان الفلسفة أن يكون لها تأثير أو الإثنان معا، في نطاق أن الفلسفة تقود الفرد أو عدة أفراد إلى القيام بفعل محدّد؟

هايدغر: إذا ما أنتم سمحتم لي بإجابة مختصرة أو ربما شاملة، غير أنها ناتجة عن تفكير طويل فإني أقول بإن الفلسفة ليس بإمكانها أن تنتج حدثا فوريًا يغيّر الوضع الراهن للعالم. وهذا لا يقتصر فقط على الفلسفة، وإنما هو يعني أيضا كل ما يتّصل بالمشاغل وبالتطلعات المتّصلة بالإنسان. فقط وحده الله يمكن أن ينجيّنا. لم تتبق لنا غير محاولة واحدة وهي أن نعدّ في الفكر وفي الشعر إمكانية لظهور الآلهة أو لغيابها في تدهورنا. أن نتدهور أمام الآلهة الغائبة.

شبيغل: هل هناك علاقة بين فكرك وظهور الآلهة؟ هل هناك في نظرك، علاقة سببيّة؟ وهل تعتقد أن نفكر في هذه الآلهة بطريقة تجعلها تأتي إلينا؟

هايدغر: نحن ليس بمقدورنا أن نأتي بها بالفكر، بمقدورنا على المستوى الأفضل أن نوقظ إمكانية ما لانتظارها.

شبيغل: لكن هل باستطاعتنا أن نساعد على ذلك؟

هايدغر: إعداد الإمكانية يمكن أن تكون النَجدة الأولى. العالم لا يمكن أن يكون ما هو وكما هو بالنسبة للإنسان، غير أنه لا يمكن أن يكون دون الإنسان. وهذا يعود، بالنسبة لي، إلى أن كلمة تأتي من بعيد، محمَلة بالعديد من المعاني، واليوم هي أصبحت مبتذلة، وأسمَي ذلك «الوجود» هي بحاجة إلى الإنسان لإظهارها، ولتشكيلها، ولصيانتها. إن جوهر التقنيّة، أراه في ما أنا أسميه بـ GE-STELL، وهي عبارة عادة ما تستعمل بشكل سيء، أو بشكل مثير للسًخرية. إن هيمنة GE-STELL تعني ما يلي: الإنسان يتحمًل المراقبة، ومطلب أمر من قوة تتجلًى في التقنية، والتي لا يمكن أن تسيطر على نفسها: الفكر لا يزعم أنه باستطاعته أن يفعل أزيد من ذلك. الفلسفة لم تعد تتحمًل أكثر ممًا في استطاعتها تحمًله. لقد استنزفت قواها.

شبيغل: في الزمن الماضي- وليس فقط في الزمن الماضي- اعتقدنا أن الفلسفة لها نتائج غير مباشرة أو نادرا ما تكون لها نتائج مباشرة، غير أنه بإمكانها أن تكون لها كثير من النتائج غير المباشرة، وأنها أحدثت تيارات جديدة. وإنما نحن اقتصرنا على الألمان وحدهم، وذكرنا الأسماء الكبيرة مثل كانط، وهيغل وحتى نيتشه، من دون حتى ذكر ماركس، في حين أنه باستطاعتنا أن نقدّم الدليل على أن الفلسفة، من خلال طرق متعرّجة، كان لها تأثير هائل. هل تريد أن تقول الآن أن هذا التأثير للفلسفة انتهى؟ وعندما تقول إن الفلسفة القديمة ماتت، وأنها لم تعد موجودة، فهل هذا يعني أنك تفكر في نفس الوقت أن تأثير الفلسفة، إذا ما كان لها تأثير، فإن هذا التأثير لم يعدً موجودا؟

هايدغر: فكرة أخرى يمكن أن يكون لها تأثير غير مباشر، لكن ولا واحدا من التأثيرات يمكن أن يكون مباشرا بطريقة تجعلنا نقول إن الفكرة «تحدث» تغييرا في وضع العالم.

شبيغل: المعذرة، نحن لا نريد أن نتفلسف، وليس باستطاعتنا أن نفعل ذلك على أية حال، غير أننا نلمس هنا الصّلة بين السياسة والفلسفة، لهذا أسمح لنا أن نجرّك إلى هذا الموقع في مثل هذا الحوار. كنت تقول قبل قليل إن الفلسفة والفرد لا يمكنهما أن يفعلا خارج...

هايدغر: (مقاطعا) ... خارج الإعداد لإمكانية أن نظل - مفتوحين لقدوم أو لتغيّب المطلق. واختبار هذا التغيّب ليس لا شيء، غير أنه خلاص الإنسان ممًا أنا سمَيته في «الوجود والزمن» بـ«حبوط المسعى» إلى جانب الموجود. التفكير حول ما هو أصبح اليوم جزءا من الأعداد لهذه الإمكانية والذي كنت قد تحدثت عنه.

شبيغل: ولكن في هذه الحالة، لابدّ أن تأتي المساعدة من الخارج مرة أخرى، من آلهة أو أيَ واحد آخر. إذن، منفردا، وبالاعتماد على قواها الخاصّة، ليس بإمكان الفكر أن يكون له تأثير اليوم؟ مع ذلك، هذا التأثير حدث من قبل، بحسب رأي المعاصرين، وبحسب رأينا نحن كما نعتقد ذلك...

هايدغر: لكن ليس بصفة مباشرة.

شبيغل: لقد ذكرنا كانط، وهيغل، وماركس لأنهم كانوا مولّدين لحركة. لكن من لا يبنيتز أيضا، انطلقت محرّضات لتقدم الفيزياء الحديثة، وبالتالي لولادة العالم الحديث بصفة عامة. نحن نعتقد أننا سمعنا قبل قليل أنك قلت إنك لا تعوّل على تأثير هذا الصّنف...

هايدغر: أكثر منه في مجال الفلسفة. إن الدور الذي كانت تلعبه الفلسفة حتى يومنا هذا بدأت العلوم تلعبه في الوقت الراهن. ولكي نوضّح بما فيه الكفاية كلمة «تأثير» الفكر، فإنه يجدر بنا أن نتعمّق أكثر في السؤال وأن نسأل ماذا يمكن أن يعني هنا «تأثير» و«ويكون تأثيره». وسنكون بحاجة أن نميّز بوضوح بين «(ANLASS) (فرصة) وANTOSS (دفع) و(FOERDERUNG) (عائق ومانع) و«(MITHILFE) (إسعاف ومساعدة). بعد ذلك السؤال الذي يطرحه مبدأ العقل يمكن أن يتموضع بما فيه الكفاية. الفلسفة في العلوم الخاصة: السايكولوجيا، (المنطق، وعلم السياسة)

شبيغل: وما الذي أخذ مكان الفلسفة الآن؟

هايدغر: السيبيرنيتيقا (علم التحكم).

شبيغل: أم الإنسان التقيّ الورع الذي يظلّ منفتحا؟

هايدغر: لكن هذا لا يمتّ للفلسفة بأية صلة.

شبيغل: ما هو إذن؟

هايدغر: اسميً هذا الفكر الآخر.

شبيغل: نسمي هذا الفكر الآخر. هل بإمكانك أن تبلور هذا بشكل أوضح؟

هايدغر: هل تفكرون في الجملة التي تختم محاضرتي «التقنية كسؤال» (DIF FRAGE NACH DERTECHNICK).

التساؤل هو تقوى الفكر؟

شبيغل: لقد عثرنا في الدرس الذي ألقيته حول نيتشه على جملة يمكن أن تكون مضيئة بالنسبة لنا. وفي هذه الجملة، أنت تقول: لأنه في الفكر الفلسفي تهيمن إرادة علاقة رفيعة وسامية حتى أن كل المفكرين يقولون الشيء ذاته. غير أن هذا الشيء ذاته جدّ جوهري وجدّ ثري حتى أن مفكرا بمفرده ليس قادرا على استنفاذه. وكل واحد لا يقوم إلا «بأن يرتبط بالآخر ارتباطا أشد متانة». غير أن هذا الحصن الفلسفي، يبدو بالنسبة لك، وكأنه وصل إلى الإكتمال.

هايدغر: انه اكتمل. وهذا لا يعني أنه ألغي بالنسبة لنا، لكنه حاضر، مرة أخرى، بحقّ، في الجوار. كل العمل الذي قمت به في دروسي خلال الثلاثين سنة الأخيرة لم يكن بالأساس غير تفسير للفلسفة الغربية. والصعود إلى نقاط الإنطلاق بالنسبة لتاريخ الفكر، والصّبر الذي علينا أن نتحلّى به في التفكير حول المسائل التي لم تصبح بعد قضية منذ الفلسفة الاغريقية، وكل هذا، لا يعني الإنسلاخ عن الإرث. غير أني أقول: طريقة التفكير المتصلة بالإرث الميتافيزيقي التي اكتملت مع نيتشه لا تمنحنا مطلقا إمكانية للتفكير الذي يهدف إلى تعلّم الخطوط العامّة للعصر التقني الذي بدأ الآن.

شبيغل: لقد تحدثت قبل عامين في حوار مع كاهن بوذي عن «طريقة جديدة في التفكير» وقلت إن هذه الطريقة الجديدة ليست «قي الوقت الراهن ممكنة إلاّ بالنسبة لقلة قليلة من الناس». هل تريد أن تقول من خلال هذا إن عددا قليلا من الناس وحدهم قادرون أن يمتلكوا بالنسبة لك، الرؤى الممكنة والضرورية؟

هايدغر: «أن يمتلكوا» في المفهوم الأصلي، أي يقدروا بطريقة ما على قول ذلك...

شبيغل: نعم، لكن النّقل، لكي يكون هناك إنجاز، ودائما في هذا الحوار مع البوذي، هذا ما أنت لم توضحه بشكل مقنع...

هايدغر: ليس باستطاعتي أن أوضح ذلك. أنا لا أعرف شيئا عن «التأثير» الذي يمكن أن يحدثه هذا الفكر ويمكن أيضا أن يقود الفكر اليوم صاحبه إلى الصمت، لمنع الفكر من أن يتلاشى ويتبخّر في ظرف عام. ويمكن في حالة أخرى أنه لابدّ من مرور ثلاثمائة سنة حتى يكون له تأثير.

أنا لا أعرف شيئا عن «التأثير» الذي يمكن أن يحدثه هذا الفكر ويمكن أيضا أن يقود الفكر اليوم صاحبه إلى الصمت، لمنع الفكر من أن يتلاشى ويتبخّر في ظرف عام. ويمكن في حالة أخرى أنه لابدّ من مرور ثلاثمائة سنة حتى يكون له تأثير

شبيغل: نحن نفهم جيّدا ما تقول. فقط، بما أننا لن نكون في عداد الأحياء بعد ثلاثمائة سنة، لكننا نعيش الآن وهنا، فإن الصمت ممنوع علينا. نحن رجال السياسة أو أنصاف السياسيين، والموظفين، والصحافيين ألخ... علينا أن نتّخذ قرارات من دون توقّف. وعلينا أن نتدبّر أمرنا مع النظام الذي نعيش فيه، وعلينا أن نراقب الباب الضّيق الذي ينفتح على الإصلاح، والأكثر ضيقا على الثورة. نحن نترقّب النجدة من الفلسفة، نجدة غير مباشرة بطبيعة الحال، نجدة تأتي إلينا ملتوية. وها هو الفيلسوف يقول لنا: ليس باستطاعتي مساعدتكم.

هايدغر: لأني بالفعل لا أستطيع ذلك.

شبيغل: وهذا لا يمكن إلاّ أن يحبط من هو ليس فيلسوفا...

هايدغر: لا أستطيع ذلك لأن الأسئلة جدّ صعبة حتى أن هذا يمكن أن يسير في الاتجاه المعاكس لعمل الفكر، وأن يتحوّل إلى شكل من أشكال التصريحات الرّسمية، أو إلى وعظ وإرشاد، أو إلى توزيع لعلامات أخلاقية. ربما نجرأ على أن نقول ما يلي: سرّ الهيمنة الكونية للوجود غير المفكر فيه للتقنية يتطابق مع السّمة المؤقتة وغير الظاهرة للفكر الذي يحاول أن يشرع في البحث عن ما هو غير مفكر فيه.

شبيغل: ألا تجعل نفسك في عداد الذين بإمكانهم أن يشيروا إلى الطريق إذا ما استمع لهم فقط؟

هايدغر: لا أنا لا أعرف أي طريق يقود إلى تغيير بطريقة فورية للوضع الحالي للعالم، حتى لو نحن افترضنا أن هذا التغيير ممكن بالنسبة للناس. لكن يبدو لي أن محاولة التفكير يمكن أن توقظ الإمكانية التي كنت قد تحدثت عنها من قبل، وتوضّحها وتؤكدّها.

شبيغل: هذا جواب واضح– لكن هل بإمكان المفكر، أوهل له الحق في أن يقول: انتظروا قليلا، من الآن وحتى انقضاء ثلاثمائة سنة، يمكن ان تكون لنا فكرة؟

هايدغر: هذا لا يعني بكل بساطة أن ننتظر إلى أن يتمكّن الإنسان من بلورة فكرة ما بعد ثلاثمائة عام، وإنما يعني أن ننطلق من الخطوط العامة للزمن الراهن، والتي بالكاد تمّ التفكير فيها أو أن نفكر في الزمن الآتي قبل حلوله من

دون ادّعاءات تنبؤية. أن نفكر، هذا لا يعني أننا لا نفعل شيئا. فالفكر هو في حدّ ذاته الفعل في الحوار مع العالم الذي له مفهوم المصير. ويبدو لي أن التّمييز، الذي يعود مصدره إلى الميتافيزيقا، بين النظرية والفعل (PRAXIS)، وتصوّر تنقّل يتمّ بين هذا وذاك، يقطع الطريق على فهم ما أنا أقصده بـ«فكر». وربما أحيلكم إلى درسين أصدرتهما عام ١٩٥٤ تحت عنوان: «كيف نحدّد ماهية التفكير؟». ربما هو أيضا إشارة من زمننا هذا بأن هذا الكتاب الذي تضمّن الدّرسين هو المقروء أقل من كل ما أصدرت من كتب.

شبيغل: لنعد إلى نقطة الإنطلاق. هل من المحتمل أن نرى في القومية -الاشتراكية، من جانب الإنجاز لـ«اللقاء الكوني»، ومن جانب آخر، الاحتجاجات النهائية، الأسوأ، والأقوى والأضعف في نفس الوقت ضدّ لقاء «التقنية في بعدها الكوني» مع إنسان العصور الحديثة؟ ظاهريًا تتحمّل شخصيًا، معارضة، بحيث أن الكثير من الإنتاجات الثانوية لنشاطك لا يمكن أن تفسّر إلاّ على النحو التالي: من خلال أجزاء من كيانك لا تلمس النّواة الفلسفية، أنت تتشبّث بكثير من الأشياء، أنت تعلم كفيلسوف أنها ليست مقنعة، أشياء مثل «وطن» و«تجذّر». كيف يتوافقان معا، التقنية الكونية والوطن؟

هايدغر: لا أقول هذا. يبدو لي أنكم تنظرون إلى التّقنية كما لو أنها طريقة مطلقة إلى حدّ ما. وأنا لا أرى وضع الإنسان في عالم التقنية الكونية كما لو أنه فريسة لشقاء لا يمكن أن ينقذ نفسه منه. أنا أرى بالأحرى أنّ عمل الفكر هو أن يساعد، في حدوده بطبيعة الحال، على أن يتوصّل الإنسان إلى الدخول بما فيه الكفاية في علاقة مع وجود التّقنية. وقد ذهبت القومية الاشتراكية فعلا في هذا الاتجاه. غير أن تفكير زعمائها وقادتها ومنظريها كان بائسا وفقيرا بحيث أنه لم يتوصل إلى عقد علاقة بيّنة وواضحة حقا مع ما يحدث اليوم، والذي كان في طريقة إلى أن يتحقّق منذ ثلاثة قرون.

شبيغل: هذه العلاقة البيّنة والواضحة. هل يمتلكها الأمريكيون اليوم؟

هايدغر: لا يمتلكونها هم أيضا. إنهم لا يزالون مكبّلين بفكرة هي باسم البراغماتية، تسيّر العمليات والاختبارات التقنية، غير أنها في الوقت ذاته تقطع الطريق على التفكير في ما يخصّ التقنية الحديثة. مع ذلك هناك في الولايات المتحدة الأمريكية، وهنا وهناك، محاولات للتخلص من الفكر البراغماتي والوضعيّ. ومن هو الذي من بيننا يستطيع أن يؤكد أنه ستظهر في روسيا أو في الصين تقاليد قديمة للفكر ستساهم في أن تتيح للإنسان علاقة حرة مع العالم التّقني؟

شبيغل: لكن إذا لم يكن هناك أحد يمتلك هذا، وبما أن الفيلسوف لم يمكنه أن يمنح ذلك...

هايدغر: إلى أيّ حدّ يمكن أن أصل بمحاولة تفكيري، وبأية طريقة سوف تتقبّل في المستقبل، وسوف تتحول إلى أيّ نوع من الثمار، هذه أمور ليس باستطاعتي أن أحسم فيها. محاضرتي التي تعود إلى عام ١٩٥٧، والتي كتبتها بمناسبة احتفالية يوبيل جامعة فرايبورغ تحت عنوان: «مبدأ الهوية» هي الفرصة الأكثر قربا من الناحية الزمنية، والتي تجرأت فيها على أن أخطو إلى الأمام بضع خطوات مبيّنا إلى أيّ حدّ تنفتح المحاولة التالية أمام فكر يسعي أن يتعلم أين يكمن جوهر التقنية الحديثة: أن يعرف إنسان العصر التقني علاقته مع الكلمة التي تتطلبه وتلتمسه، كلمة ليست فقط موهوبة لكي يسمعها، لكنه عليه، أكثر من ذلك، أن يكون له مكان فيها. أن فكري ينهض على علاقة لا مناص منها مع شعر هولدرلين. إن هو لدرلين ليس بالنسبة لي شاعرا عاديا تكون أعماله مثل أعمال آخرين موضوعا لمؤرخي الأدب. إنه بالنسبة لي، الشاعر الذي ينتظر الآلهة، والذي عليه إذن ألاّ يظل مجرّد موضوع للدراسات الهولدريلينية (نسبة لهولدرلين)، سجين تصوّارات التاريخ والأدب.

شبيغل: على ذكر هولدرلين– اسمح لنا بأن نستشهد بك مرة أخرى. في الدرس الذي خصصته لنيتشه، قلت إن «الصراع الشهير بالتنوّع بين ما هو ديونيسيسي (نسبة إلى ديونيسوس) وما هو ابولوني (نسبة إلى أبولون)، الجنون المقدس، والعرض المعتدل، يأوي قانون أسلوب هو القدر التاريخي للشعب الألماني، وعلى هذا القانون أن يجدنا مستعدّين ومهيأين للعثور على الشكل الذي يقابله وينسجم معه. هذا التعارض ليس صيغة لكي تسمح لنا بكل بساطة بوصف الأحداث «الثقافية». لقد طرح كل من هولدرلين ونيتشه في هذا الصراع سؤالا على الألمان أمام عملهم الذي

يهدف إلى العثور على وجودهم في التاريخ. هل سنفهم هذه الإشارات؟ هناك شيء مؤكد: التاريخ سينتقم منّا إذا نحن لم نفهمه». نحن لا نعرف العام الذي كتبت فيه هذا. ونحن نعتقد أنه يمكن أن يكون ذلك عام ١٩٣٥؟

هايدغر: الفقرة التي استشهدتم بها، توجد دونما شك في الدرس الذي ألقيته حول نيتشه:

«إرادة القوة كفن» وذلك بين عامي ١٩٣٦-١٩٣٧. لكن من المحتمل أن تكون هذه الجملة قد قيلت في سنوات لاحقة...

شبيغل: حسن. هل بإمكانك أن تعلق على هذه الجملة؟ ذلك أن هذه الجملة تقودنا من المسار العام والشامل إلى المصير الملموس للأمان..

هايدغر: بإمكاني أيضا أن أقول أن ما ورد في الجملة بهذه الطريقة: قناعتي هي أنه فقط انطلاقا من نفس الموقع العالمي حيث ولد العالم التقني الحديث، يمكن أن يُعدّ تحولا، وأن هذا التحول لا يمكن أن يحدث بتبني بوذيّة الزّان أو أيّ تجارب أخرى حصلت في الشرق. إن تحوّل الفكر بحاجة إلى مساعدة الإرث الأوروبي أو مكتسبه الجديد. أن الفكر لا يتغيّر إلاّ من فكر له نفس المصدر، ونفس الهدف.

شبيغل: في المكان ذاته حيث ولد العالم التقني، هل تعتقد....

هايدغر: إن يتمّ التجاوز بالمعنى الهيغلي (نسبة إلى هيغل) للكلمة، وليس الابعاد، ولكن بواسطة الإنسان وحده.

شبيغل: وهل تعتقد أن الألمان بصفة خاصة لهم هنا عمل خاصّ؟

هايدغر: نعم، بذلك المعنى، معنى الحوار مع هولدرلين.

شبيغل: وهل تعتقد أن الألمان لهم أهليّة محدّدة لمثل هذا التحوّل؟

هايدغر: أفكّر في الوشيجة التي بداخل اللغة الألمانية مع لغة الإغريق ومع ماضيهم. وهذا ما يؤكده لي الفرنسيون دائما. فعندما يشرع الفرنسيون في التفكير، فإنهم يتكلمون اللغة الألمانية. وهم يؤكدون أنهم لا يستطيعون ذلك اعتمادا على لغتهم.

شبيغل: هل بهذا تفسّرون التأثير القوي الذي تباشره فلسفتك في البلدان التي تتكلم لغات مشتقة من اللغة اللاتينية، خصوصا لدى الفرنسيين؟

هايدغر: لأنهم يرون أنه بكل عقلانيتهم الكبيرة، فإنهم لا يتوصّلون إلى أيّ شيء في عالم اليوم. عندما يكون الأمر متعلقا بفهم هذا الأخير في مصدر وجوده. أن ترجمة الأفكار صعبة وعسيرة مثلما هي صعبة وعسيرة ترجمة القصائد الشعرية. بإمكاننا على أقصى تقدير أن نشرحها. حالما نشرع في الترجمة، يتغيّر كل شيء تغيّرا كاملا.

هذا لا يعني بكل بساطة أن ننتظر إلى أن يتمكّن الإنسان من بلورة فكرة ما بعد ثلاثمائة عام، وإنما يعني أن ننطلق من الخطوط العامة للزمن الراهن، والتي بالكاد تمّ التفكير فيها أو أن نفكر في الزمن الآتي قبل حلوله من دون ادّعاءات تنبّوئية. أن نفكر، هذا لا يعني أننا لا نفعل شيئا. فالفكر هو في حدّ ذاته الفعل في الحوار مع العالم الذي له مفهوم المصير. ويبدو لي أن التمييز، الذي يعود مصدره إلى الميتافيزيقا، بين النظرية والفعل

شبيغل: فكرة لا تبعث على الارتياح أبدا...

هايدغر: الأفضل أن نتعامل مع هذا الشعور، أي عدم الارتياح بجديّة على مجال واسع، وأن نفكر في النهاية في كل المحصّلات والنتائج التي يفضي لها التحوّل الذي طرأ على الفكر الاغريقي عندما وقعت ترجمته إلى لاتينية روما، وهو حدث لا يزال حتى يومنا يمنع عنّا الدنوّ والاقتراب الذي نحن بحاجة إليه لنفكر بوفاء وإخلاص في الكلمات الأساسية والجوهرية للفكر الإغريقي...

شبيغل: نحن نفضّل دائما أن ننطلق من النظرة التفاؤلية، وأن نقول بأن هناك شيئا يمكن أن يبلّغ، وأيضا يترجم، ذلك أنه إذا ما كان لا بدّ أن نتخلّى عن هذا التفاؤل الذي يجعلنا نعتقد أن محتويات الفكر يمكن أن تبلّغ إلى ما وراء حدود اللغة، فإن الإقليمية الضيّقة الأفق هي التي تصبح مهدّدة لنا في هذا الحين.

هايدغر: هل أنتم تسمّون الفكر الإغريقي، لكي نشير إلى الاختلاف مع طريقة التصوّر لدى الامبراطورية الرومانية، «بروفانسياليا»، أي إقليميا ضيّقا؟ الرسائل الإدارية يمكن أن تترجم إلى جميع اللغات. العلوم، أعني بذلك أيضا بالنسبة لنا نحن اليوم علوم الطبيعة، مع الفيزياء الرّياضية كعلم أساسي وجوهري، يمكن أن تترجم إلى جميع لغات العالم، وتحديدا، ليس ترجمة، بل بإمكاني أن أقول أنها نفس اللغة الرياضية التي يتكلم بها الجميع. ونحن نلامس هنا مجالا

واسعا، ومن الصعب الإحاطة به...

شبيغل: ربما يكون هذا جزءا من موضوعنا: نحن نعيش الآن، وبإمكاننا أن نقول ذلك دونما مبالغة، أزمة النظام الديمقراطي البرلماني. وهذا نعيشه منذ وقت طويل. ونحن نعيشه هنا في ألمانيا بصفة خاصة، لكنه لا يوجد فقط في ألمانيا. فنحن نجده أيضا في البلدان الكلاسيكية الديمقراطية، أي في بريطانيا وأمريكا. في فرنسا لم نعد نسمّي ذلك أزمة. والآن سؤالنا: هل بإمكاننا أن ننتظر رغم ذلك، من المفكرين، حتى ولو كان ذلك بشكل ثانوي، إشارات لكي يقول لنا أما أن يتمّ تعويض هذا النظام بنظام جديد، وما هي نوعية هذا النظام، أو أن إصلاحا ما يمكن أن يكون ممكنا، وكيف يمكن أن يكون ممكنا؟ وإلاّ، فإننا نظل عند هذا الحدّ الذي يقول بأن الإنسان الذي لم يكن في مدرسة الفلسفة– وهذا هو الحال الطبيعي للذين يمسكون بزمام الأمور (حتى ولو أنهم لا يقررون ماهية هذه الأمور التي يمسكون بزمامها – والذين هم أنفسهم سجناء هذه الأمور) يخطئ إذن في النتائج التي يتوصّل إليها، بل ويحدث انقطاعات مرعبة في أجوبته. إذن: أليس على الفلسفة مع ذلك أن تقبل البحث عن أفكار حول الطريقة التي ينظم بها الرجال الحياة المشتركة بين الناس في هذا العالم الذي جعلوه هم أنفسهم عالما تقنيًا، والذي ربما كان أقوى منهم؟ أليس لنا الحق مع ذلك أن ننتظر من الفلسفة أن تمدّنا بإشارات حول الطريقة التي تعرض بها حياة محتملة، وهل سيلحق بالفيلسوف ضرر ما يتصل بمهنته، حتى لو كان هذا الضرر طفيفا، وبموهبته إذا ما تكلم حول مسائل كهذه؟

هايدغر: إلى أبعد مدى يمكن أن أرى، الفرد ليس باستطاعته بواسطة الفكر أن تكون له نظرة جدّ دقيقة وجدّ صائبة حول العالم في شموليته حدّ أنه يمكن أن يقدم إشارات عملية حول ما الذي يجب عمله والقيام به، خصوصا في مواجهة العمل على العثور قبل كل شيء على قاعدة للفكر ذاته. مثل هذا الأمر كثير على الفكر متى ما تبقّت جديته ورصانته موضع احترام وثقة التراث الكبير، أن يحشر نفسه في ما يتعلق بإعطاء إشارات من هذا الصّنف. ومن أين له الحقّ في ذلك؟ في مجال الفكر، ليس هناك تصريحات يمكن أن تكون دالّة على السّلطة والنّفوذ. المقياس الوحيد الذي يناسب الفكر هو أن يأتي من الشيء ذاته للمفكرَ فيه. ولكن هذا الشيء هو الذي يتوجّب علينا أن نسائله قبل كل شيء. ولكي ندرك هذه الوضعية، يتحتّم علينا قبل كل شيء أن نكشف عن تلك التي توجد بين الفلسفة والعلوم التي تظهر نجاحاتها العملية والتقنية اليوم، وبشكل متزايد، عقم الفكر في مفهوم الفكر الفلسفي. لهذا السّبب، وفي هذا الموضع الذي وضع فيه الفكر، حتى إزاء عمله ذاته، نحن نعاني ريبة، يغذّيها الوضع القوي الذي تتمتع به العلوم تجاه هذا الفكر الغريب الذي عليه أن يمنع نفسه من أن يعطي جوابا اليوم على الأسئلة العملية المتصلة بمفهوم العالم.

قناعتي هي أنه فقط انطلاقا من نفس الموقع العالمي حيث ولد العالم التقني الحديث، يمكن أن يُعدّ تحوّل، وأن هذا التحول لا يمكن أن يحدث بتبني بوذيّة الزّان أو أيّ تجارب أخرى حصلت في الشرق. إن تحوّل الفكر بحاجة إلى مساعدة الإرث الأوروبي أو مكتسبه الجديد. أن الفكر لا يتغيّر إلاّ من فكر له نفس المصدر، ونفس الهدف

شبيغل: سيادة الأستاذ، في مجال الفكر، ليس هناك تصريحات دالّة على السلطة والنفوذ او هي توحي بذلك. ليس بإمكاننا إذن أن نندهش لأن الفن الحديث يجد صعوبة في الإدلاء بتصريحات من هذا النوع. مع ذلك أنت تصفه بـ«التّخريبي». الفن الحديث يعتبر نفسه غالبا فنّا تجريبيًا. والأعمال التي تمت إليه بصلة هي محاولات...

هايدغر: أحب أن أتعلم منكم بكلّ طيبة خاطر...

شبيغل»: هي محاولات للخروج من وضع العزلة التي يعيشها الإنسان والفنان، ومن بين هذه المحاولات المائة، هناك محاولة ناجحة بين وقت وآخر...

هايدغر: وهذا هو السؤال الكبير: أين يكْمُنُ الفن؟ وأين مكانه؟

شبيغل: ولكن هنا، أنت تطالب الفن بشيء لا تطالب به حتى الفكر...

هايدغر: أنا لا أطلب شيئا من الفن. أقول فقط أن هناك سؤالا وهو أن نعرف ما هو المكان الذي يحتله الفن.

شبيغل: إذا لم يعرف الفن مكانه، فهل هذا يعني أنه «تخريبي»؟

هايدغر: الغوا هذه الكلمة. لكن أودّ أن أقول بكل وضوح

أنني لا أرى ما هو الطريق الذي يشير إليه الفن الحديث، خصوصا في العتمة التي نحن فيها. في ما يخصّ المكان حيث يدرك، أو على الأقل يبحث وهذا ما يجسّد خصوصية الفن.

شبيغل: الفنان أيضا لا يجد التزاما في ما قد تمّ نقله. بإمكانه أن يجد هذا شيئا جميلا وأن يقول أنه بإمكاننا أن نرسم كما هو الحال قبل ستمائة عام، أو قبل ثلاثمائة عام أو حتى قبل ثلاثين عاما.

أمّا اليوم فإنه لا يستطيع. أو أن الفنان يمكن أن يكون المزيّف العبقري، ونعني بذلك هانس فان ميرغون الذي بإمكانه أن يرسم أفضل من الآخرين. لكن هذا لا يمكن أن يتواصل. وبالتالي فإن النّتيجة هي أن الفنّان، والكاتب، والشاعر، يجدون أنفسهم في نهاية الأمر في نفس موقع المفكر. كم من مرة علينا أن نقول: أغمض عينيك.

هايدغر: إذا ما كان الإطار الذي نختاره لكي نضع في مكانه، كلاّ من الفن، والشعر، والفلسفة هو «الحياة الثقافية»، فإننا نستطيع عندئذ أن نضع موضع سؤال الحياة الثقافية، وأيضا ما تعنيه كلمة «ثقافة». ذلك أن التأمل في الشيء الذي يطرح سؤالا أو يولده، يدخل هو أيضا ضمن أعمال الفكر، هذا الفكر الذي ليس باستطاعته حتى أن يفكر إلى نهاية الضيق الذي يوجد فيه. غير أن المشكلة اليوم، وإلى أبعد ما يمكن أن يرى، هي أنه ليس هناك مفكر «كبير» بما يكفي لكي تقود كلمته الفكر فورا، وتحت شكل واضح وجليّ أمام شيئه، وتضعه على طريقه. وبالنسبة لنا نحن الذين نعيش اليوم، الجزء الأكبر الذي علينا أن نفكر فيه هو أكبر من اللزوم، وبالتالي هو أكبر من قدراتنا. ربّما يمكن أن نجهد أنفسنا في عبور كهذا: بناء طرق ضيّقة، لا تذهب إلى بعيد.

شبيغل: سيادة الأستاذ هايدغر، نحن نشكرك على هذا الحوار.

* الأستاذ الدكتور غير هارد ريتر (Gerhard Ritter) كان في هذه الفترة أستاذ كرسيّ التاريخ الحديث في جامعة فرايبورغ. وقد تمّ توقيفه في أوّل نوفمبر/ تشرين الثاني عام ١٩٤٤ عقب محاولة اغتيال دبّرت ضد هتلر في ٢٠ يوليو / تموز ١٩٤٤. ولم يتمّ إطلاق سراحه إلا يوم ٢٥ ابريل /نيسان ١٩٤٥ من قبل الحلفاء. وقد أصبح غيرهارد ريتر عقب انهيار الرايخ الثالث أستاذا شرفيًا عام ١٩٥٦. ومات عام ١٩٦٧.

الهوامش

١ – هذا «المنشور» المتعلقِ باليهود، والذي يطالب بمنع دخول اليهود إلى الجامعة، أساتذة وطلابا، هو مبادرة من جمعية الطلبة الألمان (DEUTSCHER STUDENT BUND). ونحن نعثر على هذا المنشور، بقليل من الفوارق في كل جامعات الرايخ الثالث خلال الأشهر التي سبقت استيلاء هيتلر على السلطة (٣٠ يناير/ جانفي ١٩٣٣) وبالخصوص خلال الأشهر التي أعقبت ذلك. ولم يكن هذا المنشور شرعيا، إذا أن أغلب حكومات المقاطعات كانت قد سحبته من جمعية الطلبة الألمان (حيث كان القوميون الاشتراكيون يمثلون الأغلبية المطلقة منذ المؤتمر الوطني للجمعية المذكورة الذي انعقد في صيف ١٩٣١ بمدينة «GRAZ» بالنمسا كل تمثيل رسمي تحديدا لأنها (أي جمعية الطلبة الألمان) تنتهك القانون وذلك برفضها قبول طلبة ألمان ضمن أعضائها، وفتحها لباب العضوية أمام الطلبة النمساويين في نفس الوقت. وقد تغيَّر الوضع القانوني في ٢٥ ابريل/نيسان ١٩٣٣ مع صدور القانون «المناهض للفائض في عدد الطلبة في المدارس والجامعات الألمانية». فمن جهة أعلن أن «جمعية الطلبة الألمان» أنها ممثلة لكل الطلبة الألمان مقصية بذلك كل الجمعيات الأخرى. من جهة أخرى حدَد القانون نسبة الطلبة اليهود الذين يمكن قبولهم في الجامعات قياسا بنسبة اليهود الذين يعيشون في ألمانيا، وهي ١.٥٪. وقد تبع هذا القانون بقانون آخر صدر يوم ٤ يوليو/تموز ١٩٣٣، ينظم مصير الأساتذة. وقد سميَ هذا القانون بـ«قانون إعادة تنظيم الوظائف»، والذي امتدَ إلى العاملين في الجامعات، من الأساتذة وغيرهم. ويقصي القانون اليهود والعناصر «المشكك فيها سياسيًا»، وينزع عن هؤلاء حق التدريس مستثنيا فقط أولئك الذين يدرّسون منذ عام ١٩١٨.

٢– خلال مؤتمرها الذي انعقد عام ١٩٣٢ في ثكنة عسكرية بـ«KONI GSBERG» أقرّت جمعية الطلبة الألمان مبدأ تعيين القادة من قبل الهيئات العليا. وقد أصبح هذا القرار مبدأ عاما في كل الجامعات الألمانية ابتداءا من شهر أكتوبر/تشرين الأول عام ١٩٣٣.

٣– فريديريك نيومان (١٨٦٠–١٩١٩) قسّ بروتستانتي، نائب في مجلس «فايمار» بعد أن كان عضوا في «الرايشتاغ» عام ١٩٠٧. وهو مؤلف كتابين هامّين، والسؤال الأساسي الذي طرحه في مجمل دراساته هو التالي: كيف نوحد داخل ألمانيا نفسها بورجوازية وطنية وبروليتاريا أكثر آلية، وبأي «اشتراكية وطنية».

٤– إدوارد سبرانجير (١٨٨٢–١٩٦٣)، تلميذ فيلهالم ديلتاي (DILTHY)، انجز أعمالا ودراسات عن غوته وهمبولت. وفي عام ١٩٢٤ ألف كتابا عن «الفتيان الشيوخ» بيع منه ١٠٠.٠٠٠ نسخة. وفي عام ١٩٣٣، قدم استقالته من جامعة برلين. غير أن، هذه الاستقالة لم تقبل. وعقب محاولة الإغتيال التي تعرّض لها هيتلريوم ٢٠ يوليو/تموز ١٩٤٤، تمَ إيقافه وأودع السجن.

٥– تسييس هو مطالب به بصفة خاصّة من البيداغوجي ارنست كريك، الذي انتخب في نفس هذا العام، عام ١٩٣٣، عميدا لجامعة فرانكفورت في نفس الوقت الذي كان مديرا للجريدة القومية الاشتراكية «VOLK IN WERDEN»، والتي هاجمت بشدة هايدغر في السنة الموالية. وفي كتاب له حمل عنوان:«NATIONALPOLITISCHE ERZIEHUNG» الذي ظهر عام ١٩٣٣، دافع كريك عن ضرورة تقسيم الجامعة إلى معاهد مهنية، يكون لكل واحد منها اختصاص محدَد.

٦– «PRIVAT DOZENT» هو لقب أستاذ ناقش أطروحته (HABILITIERT) غير أنه لم يصبح بعد أستاذا تدعوه جامعة لكي يكون أستاذ كرسي «خارقا» في البداية، ثم «عاديا» في ما بعد.

٧– ألبير ليوشلا غتير ولد عام ١٨٩٤، وقتل رميا بالرصاص في ٢٦ مايو/أيار عام ١٩٢٣ من قبل الجيش الفرنسي الذي كان قد احتل «الروهر» آنذاك. وقد اعتبره القوميون الاشتراكيون رمزا من رموزهم الكبيرة رغم أنه لم ينتسب لا من قريب ولا من بعيد لحركتهم.



سارتر والثقافة العربية

عبد السلام بنعبد العالي*

لعل أول قضية ينبغي طرحها بهذه المناسبة هي التساؤل عن مبررات الاحتفاء بهذه المئوية. فقد يعترض بعضنا متسائلا لماذا لم نلتفت، منذ التسعينيات من القرن الماضي، إلى مفكرين عظام تفصلنا عن ميلادهم أو وفاتهم مضاعفات المائة شأن ديكارت الذي خلد العالم ذكرى مرور أربعة قرون على ميلاده، أو كنط، الذي ودعنا قريبا ذكرى مرور قرنين على رحيله، أو نيتشه، الذي يفصلنا عنه قرن من الزمان...فلماذا يحظى سارتر وحده بهذا الاحتفاء؟ رغم وجاهة هذا الاعتراض، ومهما اختلفنا حول قيمة فكر سارتر فإننا لا نستطيع أن ننكر أن الرجل تمتع عندنا بحضور قوي خلال فترة لا يستهان بها. وقبل أن نتساءل عن طبيعة ذلك الحضور، لنقل أنه شكّل، وربما أكثر من كل هؤلاء الذين ذكرناهم، جزءا من تراثنا الفكري المعاصر. ربما لا يرجع الأمر بالضرورة إلى سارتر نفسه، وربما يعود، في نهاية التحليل، إلى دار النشر التي روجت له وأعطته وجودا «حقيقيا» في اللغة العربية والعالم العربي. ومهما كانت الأسباب فان المرء لا يستطيع، بأية حال من الأحوال، أن يؤرخ لفكرنا المعاصر، بل ربما لحياتنا الثقافية والأدبية والسياسية كلها، من غير أن يذكر سارتر ومن اقترن به.

* كاتب واكاديمي من المغرب

سيكون علينا بطبيعة الحال أن نبرر هذا الزعم ونثبت حدوده خلال هذا العرض، لكن ربما وجب علينا في البدء أن نحدد العنوان ونتساءل عن هذا ال«نحن» المتسائل عن علاقته بسارتر. فلنجب على ذلك توا وسلبا ولنقل إننا لا نقصد به معنى قوميا أو أية خصوصية منغلقة، وإنما فضاء تاريخيا أصيلا un lieu historial لا ينغلق على ذاته وإنما يرتمي في فكر كوني ويتحدد بعوامل متشابكة لعل أهمها عامل اللغة من حيث هي خزان فكري يحدد ،في ثرائه وفقره، مدى قدرتنا على الاستجابة إلى المعاصرة.

ولكن، كيف يمكن لإحياء الذكرى أن يكون استجابة إلى المعاصرة؟ هل يتم ذلك باسترجاع القضايا التي طرقها المفكر للبحث عما إذا كان لها امتداد في حاضرنا؟ هل يقتضي الوقوف على التأثيرات وتقصي الآثار؟ أم يتعلق فقط بإثبات قيمة واعتراف بدين؟

للإجابة عن هاته الأسئلة ربما اقتضى الأمر أن نقف عند لفظي الذاكرة والذكرى اللذين تعودنا أن نربط بينهما وأن نعلقهما بنمط واحد للزمان هو نمط الماضي. ولا بأس أن نستأنس هنا بإشارة لهايدغر طالما رددها في عديد من محاضراته يؤكد فيها أنه«في البدء لم يكن لفظ ذاكرة ليعني القدرة على إحياء الذكرى واسترجاع الماضي». إن ذلك اللفظ يحيل «إلى النفس بكاملها كاستيعاب باطني دائم لكل ما يخاطب الإحساس بكامله. الذاكرة في أصلها هي الحضرة بالقرب من ... هي أن نظل مشدودين إلى.. لا إلى الماضي وحده، وإنما إلى الحاضر، وكل ما سيأتي. إن ما مضى وما هو حاضر وما سيأتي، كل هذا يلتقي في وحدة الحضرة التي تتخذ كل مرة، طابعا خاصا.»

في هاته الحضرة إذن لا يجثم علينا الماضي بكل ثقله، وإنما ينفجر اندفاعة نحو المستقبل، أو لنقل إننا لا نحيي الماضي هنا إلا لنبتعد عنه. الحضرة إذن ليست حضورا وامتلاء وإحياء ووصلا واتصالا، وإنما هي كذلك، وربما أساسا، غياب وابتعاد وانفصال.

ليست الذكرى فحسب مناسبة استرجاع وربط للصلة، وإنما هي كذلك مناسبة انفصال وتجديد للانفصال، إنها ليست مناسبة إحياء، فقد تكون أيضا، وربما أساسا مناسبة دفن جديد.

مهما قلنا عن فلسفة سارتر، فنحن لا نستطيع أن ننكر ما كان لسارتر الفيلسوف من بالغ الأثر في تغيير مفهومنا عن الفلسفة، فمعه لم تعد الفلسفة بالضرورة تأريخا للفلسفة، ولم تعد بالأولى عملا أكاديميا، و«معرفة» فلسفية. لقد رسخ سارتر صورة جديدة عن الفلسفة، بحيث لم تعد فضاءاتها هي رحاب الجامعة، بل إنها لم تعد معه اختصاصا ووقفا على نخب. ولعله، من بين الفلاسفة الفرنسيين، أول من ردم الهوة التي ظلت لوقت غير قصير تفصل الفلسفة عن الأدب، وتحبس الأجناس الأدبية داخل أسوار منغلقة

على هذا النحو ينبغي أن نتساءل، بمناسبة هاته المسافة الزمنية التي تبعدنا عن سارتر، عن المسافة المعنوية التي أصبحت تفصلنا عنه. ولعل هذا هو ما يبرر رجوعنا فيما سيتلو إلى أسماء عاصرت سارتر وتعلمت منه ومعه، إلا أنها انفصلت عنه ك ر .بارط وم . فوكو ول. ألتوسير وب. بورديو... ونحن نعتقد أن هذا هو السبيل لإحياء ذكرى سارتر، ولعله أفضل السبل وفاء له. ألم ينعت سارتر بأنه فيلسوف الانفصال؟ Le philosophe de la rupture ألم تكن فلسفته، وربما حياته سلسلة من الانفصالات: الانفصال عن برغسون، عن جيد، عن النزعة الفردانية اللا انسية، عن الحزب الشيوعي، عن مالرو، عن ميرلوبونتي، عن كامو...؟.

حتى نثبت الانفصال وحتى نمارسه ينبغي أن نحدد طبيعة الحضور الذي كان لسارتر بيننا. وهنا أستسمحكم بالمجازفة بهذا الحكم الذي لا شك أنه سيكون في حاجة إلى إثبات وتحديد، وسأبادر إلى القول بأن سارتر لم يحضر بيننا فيلسوفا.

تقتضي منا هاته العبارة بعض التوقف لتحديدها واستخلاص معانيها.

المعنى الأول أن سارتر لم يقرأ عندنا فيلسوفا. فأضاف إلى محاولاته الأولى حول تعالي الأنا والخيالي والتخيل ونظرية الانفعال، فان الوجود والعدم ونقد العقل الجدلي لم يجدا صدى كبيرا عندنا. فعدا بعض الصفحات حول النظرة والآخر، وعدا مقدمة الكتاب الثاني التي نشرت مستقلة تحت عنوان «قضايا منهج»، لم يكن لسارتر الفيلسوف بيننا قراء. وربما لم تتجاوز قراءاتنا لفلسفته محاضرته العمومية عن «الوجودية نزعة انسانية»، ومقدمة كتابه في الانفعال، ومقدمة نقد العقل الجدلي،

وصفحاته عن النظرة.
بيد أن هذا الغياب لا يقتصر على مدى رواج فلسفة سارتر في سوق القراءة، وإنما يتعداه إلى برامجنا المدرسية بل يطال حضوره عند مفكرينا. وهنا لا بد أن نقف عند شهادة دالة ونعرض لما كتبه المرحوم عبدالرحمن بدوي قائلا: «لم أكن أعرف لسارتر قبل ١٩٤٥ أية علاقة بالوجودية، لقد قرأت له قبل ذلك كتابه الأول في علم النفس وعنوانه التخيل... وآخر كتاب لسارتر في الوجودية هو الوجود والعدم، ولما قرأته وجدته بعيدا كل البعد عن وجودية هايدغر، وخليطا من التحليلات النفسية. ومنذ قراءتي له لم أشعر نحو سارتر بأي تقدير من الناحية الفلسفية وعددته مجرد أديب».(١)

لقد اعتبر البعض كلام المرحوم بدوي هذا عدم اعتراف بالدين، هذا إن لم ينظر إليه على أنه علامة على اعتداد بالنفس. لكن ربما أعدنا النظر في هذه الأحكام المتسرعة إن ربطناها بما كتب عن سارتر الفيلسوف في موطنه. أليس ما كتبه ألتوسير، على سبيل المثال، أشد قسوة مما قرأناه الآن؟ يقول الفيلسوف الماركسي: «لم يفارقني الاعتقاد بأن سارتر، ذلك المفكر اللامع، صاحب «الروايات الفلسفية الضخمة» مثل الوجود والعدم أو نقد العقل الجدلي، لم يفهم شيئا لا فيما يتعلق بهيجل أو ماركس، وبالأولى ما يتعلق بفرويد».(٢)

دولوز

و حتى الذين لم يذهبوا هذا المذهب ليعتبروا أن كتابات سارتر الفلسفية «مجرد تحليلات نفسية» أو «روايات فلسفية ضخمة»، فإنهم صنفوه ضمن التراث التقليدي للفلسفة. فهذا هايدغر يكتب في الرسالة في النزعة الإنسانية سنة١٩٤٧ بأن الأمر يتعلق «بلغة جديدة داخل ميتافيزيقا تقليدية».(٣) وهذا فوكو يضع سارتر الفيلسوف ضمن ممارسة غدت متجاوزة، يقول: «لقد ولى العهد المجيد للفلسفة المعاصرة، عهد سارتر وميرلوبونتي حيث كان يطلب من النص الفلسفي، من النص النظري، أن يجيبك ما الحياة وما الموت؟ ... ما الحرية؟... وماذا ينبغي القيام به في الحياة السياسية؟ وكيف ينبغي أن نتصرف إزاء الآخر؟.. يظهر الآن أن هذا النوع من الفلسفة لم يعد يجري به العمل، وأن الفلسفة، إن لم تكن قد تبخرت، فهي قد تشتتت وتبعثرت».(٤)

ما يأخذه هؤلاء على سارتر اذاً أنه لم يقف على مواطن الحداثة الفلسفية، وأنه كان لا يزال يؤمن بإمكانية التعبير عن تعقد العالم عن طريق منظومة من المفاهيم المجردة، كان لا يزال يزعم تحديد معنى الوجود، وتعيين بنية الكائن البشري، وإدراك معنى التاريخ.

بل إن من المعاصرين أمثال دريدا من ينظرون إليه على أنه ظل ميتافيزيقيا غارقا في نزعة إنسانية، وانه ظل بعيدا عن الحداثة الفكرية، ولم يخرج عن ميتافيزيقا الذاتية وفلسفات الكوجيطو.(٥)

لا شك أن في هاته الأحكام شيئا من القسوة، إن لم نقل من التجني. فهي لا تأخذ بعين الاعتبار مساهمات سارتر الهامة في المجال الفلسفي، ولعل أهمها محاولته فتح الفلسفة الفرنسية، التي كانت غارقة في البرغسونية والكانطية الجديدة، على مكتسبات التحليل الفينومينولوجي. ويكفي أن نذكر هنا نصه الأساس في «مفهوم القصدية عند هوسرل» حيث يعيد النظر في مفهوم الوعي ويجعله «ليس شيئا آخر غير ما فيه خارج، غير هروبه الدائم ورفضه أن يكون جوهرا»(٦)، وكذا كتيبه الطريف حول تعالي الأنا(١٩٣٦) حيث لا يقدم الأنا كقوة توحيدية ولا يكون له وجود إلا في المستوى الانعكاسي التأملي، إذ أن الوعي الانعكاسي هو الذي يشكل الوجود من أجل ذاته فيحول دون أن يظل الوعي «حقلا متعاليا بدون ذات». ولابد أن نذكر هنا أيضا الأهمية التي أعطاها سارتر لمفهوم المشروع والخروج والارتماء في المستقبل في تحديده لزمانية الوجود من أجل ذاته، وكذا مفهومه عن الحرية التي جعلها مرتبطة ببنية الوعي ذاتها، فجعل الانسان يبتدع ذاته. وكلنا يذكر العبارة التي طالما رددها أخذا عن لوكيي من أن الإنسان «يكون ما ليس هو، ولا يكون ما هو عليه».

قد يقال إن هاته الحدوس لم تستطع أن تقف على الهزة الفكرية التي ستتبلور في نهاية الستينيات، لذا فان حضور صاحبها قد ظل باهتا في هذا المجال. وعلى رغم ذلك، ومهما قلنا عن فلسفة سارتر، فنحن لا نستطيع أن ننكر ما

كان لسارتر الفيلسوف من بالغ الأثر في تغيير مفهومنا عن الفلسفة، فمعه لم تعد الفلسفة بالضرورة تأريخا للفلسفة، ولم تعد بالأولى عملا أكاديميا، و«معرفة» فلسفية. لقد رسخ سارتر صورة جديدة عن الفلسفة، بحيث لم تعد فضاءاتها هي رحاب الجامعة، بل إنها لم تعد معه اختصاصا ووقفا على نخب. ولعله، من بين الفلاسفة الفرنسيين، أول من ردم الهوة التي ظلت لوقت غير قصير تفصل الفلسفة عن الأدب، وتحبس الأجناس الأدبية داخل أسوار منغلقة.

لعل هاته الجدة هي ما جعلت جيل دولوز، أحد كبار فلاسفة فرنسا المعاصرين، بل ربما أكبرهم على الإطلاق، يكتب معترفا بدينه لسارتر: «لقد كان معلمي».(٧) بل لعلها هي ما جعلت رولان بارط ، رغم انتقاداته المعروفة لفيلسوف الالتزام، يكتب: «لقد كان لقائي مع سارتر ذا أهمية كبرى بالنسبة إلي. كنت، لا أقول أعجب، إذ ليس لهذه الكلمة معنى، بل كنت أرتج وأتحول وأوخذ، بل إنني كنت أحترق بكتاباته ومحاولاته النقدية».

لا يعني هذا مطلقا أن بارط لم ينفصل عن معلمه. بل إننا يمكننا أن نذهب حتى القول بأنهما ينتميان ثقافيا لجيلين متعارضين: الأول للجيل الوجودي الذي كان يعتقد أن الإنسان هو الذي يخلق المعنى، بينما الثاني للجيل البنيوي الذي يعتقد أن المعنى يحصل ويجيء إلى الإنسان ويقتحمه.

فرغم أننا نجد عند بارط ، كما هو الشأن بالنسبة لسارتر، الرغبة نفسها في التوفيق بين التاريخ والحرية، والنفور ذاته من الإيمان الفاسد وسوء الطوية الذي ينطوي عليه الأدب البرجوازي الذي يستكين إلى «الخمول الثقافي» ، ورغم أن بارط يعتقد أن بامكان السيميولوجيا أن تعمل على إنعاش النقد الاجتماعي «فتلتقي مع المشروع السارتري»، ورغم أن بارط يبدي إعجابه بمفهوم الالتزام، إلا أنه لم يكن قط ليطيق لغة النضال التي لم يستطع سارتر أن يحيد عنها. ويكفي دلالة على ذلك أن نتذكر ما قاله هذا الأخير عن فلوبير مثلا حينما اعتبره «مسؤولا عن القمع الذي أعقب الكمونة لأنه لم يكتب ولو سطرا واحدا للحيلولة دونه».

لعل هاته الجدة هي ما جعلت جيل دولوز، أحد كبار فلاسفة فرنسا المعاصرين، بل ربما أكبرهم على الإطلاق، يكتب معترفا بدينه لسارتر: «لقد كان معلمي». بل لعلها هي ما جعلت رولان بارط ، رغم انتقاداته المعروفة لفيلسوف الالتزام، يكتب: «لقد كان لقائي مع سارتر ذا أهمية كبرى بالنسبة إلي. كنت، لا أقول أعجب، إذ ليس لهذه الكلمة معنى، بل كنت أرتج وأتحول وأوخذ، بل إنني كنت أحترق بكتاباته ومحاولاته النقدية»

لقد كان بارط يعتقد أن الأدب لا يمكنه أن يعالج إلا اللغة، وبالتالي فان الالتزام لا يظهر فيه إلا عبر الكتابة.ذلك أنه يميز بين: ١- اللغة التي هي منظومة من القواعد والعادات التي يشترك فيها جميع كتاب عصر بعينه.

و بين ٢-الأسلوب الذي هو الشكل، ما يشكل كلام الكاتب في بعده الشخصي والجسدي.

ثم أخيرا ٣-الكتابة التي تتموضع بين اللغة والأسلوب وعن طريقها يختار الكاتب ويلتزم. الكتابة فهي مجال الحرية والالتزام. «اللغة والأسلوب قوى عمياء، أما الكتابة فهي فعل متفرد تاريخي. اللغة والأسلوب موضوعان، أما الكتابة فهي وظيفة. إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع، وهي اللغة الأدبية وقد حولها التوجيه الاجتماعي، هي الشكل وقد أدرك في بعده الإنساني وفي ارتباطه بالأزمات الكبرى للتاريخ».

ما يقوله سارتر عن الأدب يقوله بارط عن الكتابة. لكن بينما يربط الأول الأدب بالالتزام السياسي للكاتب والمحتوى المذهبي لعمله، فان الثاني ينفصل عن معلمه معلنا «أن قدرات التحرير التي تنطوي عليها الكتابة لا تتوقف على الالتزام السياسي للكاتب، الذي لا يعدو أن يكون إنسانا بين البشر، كما أنها لا تتوقف على المحتوى المذهبي لعمله، وإنما على ما يقوم به من خلخلة للغة». هذه الخلخلة لا تعني سارتر البتة ما دام يرى أن الناثر «هو دائما وراء كلماته متجاوزاً لها ليقرب دوما من غايته في حديثه».

هل يعني هذا أن نظرية الالتزام السارترية لم تعد ذات جدوى؟ يبدو هنا أن ما قلناه عن سارتر الفيلسوف يصدق عن سارتر الملتزم: فكما أن حضور سارتر الفيلسوف بيننا لم يكن حضورا لفلسفة، فكذلك الشأن بالنسبة للالتزام، انه لم يحضر عندنا كنظرية، بل ربما كان الأمر كذلك حتى عند صاحبه، إذ يبدو أن الالتزام لم يكن في حاجة إلى تنظير عند سارتر. فهو يقول «إن

الحرب علمتني أن ألتزم»، و«اننا محكوم علينا بالالتزام». إننا منضوون شئنا ذلك أم أبيناه.
ليست نظرية سارتر عن الالتزام هي التي كانت ذات أهمية بالنسبة إلينا، بل انضواء سارتر نفسه. لقد شكل سارتر بالنسبة لجيل بكامله نموذج حياة، أو على الأقل نموذج المثقف. وكان من بين الأوائل الذين نبهوا أن الأدب سياسة وأن الثقافة التزام، ولا أحد يمكن أن ينكر أن مثقف الستينات عندنا لم يكن ليلجأ إلى مفهومات اللاشعور والايديولوجيا لتحليل واقعه الفكري، بل إلى مفهوم الالتزام وإلى فلسفة ضمنية عن العمل ومفهوم خاص عن الحرية، كما أنه لم يكن ليتخذ لينين أو تروتسكي نموذجا تاريخيا، بل كان يكتفي بفرانز فانون ونيزان وسارتر نفسه ليقف إلى جانب المظلومين و«المعذبين في الأرض».
وعلى رغم ذلك فلم يمدنا سارتر بنظرية كافية عن المثقف. وربما لأن ذلك كان يستلزم إعادة نظر في مفهومات لن تتبلور إلا فيما بعد كمفهوم السلطة وعلاقتها بالمعرفة، وكل ما سيسفر عنه البحث في ما سيسمى «الاقتصاد السياسي للحقيقة».
ومهما كان الأمر فإننا لا نستطيع أن ننكر أن سارتر استطاع «أن يناضل من أجل الحرية الشخصية، ومن أجل الثورة الاجتماعية» في الوقت ذاته(٨)، وتمكن من أن يجسد موقفا يزاوج بين لامعقولية التاريخ وضرورة العمل، بين عبث الوجود والمسؤولية الأخلاقية، بين «قوة الأشياء» وقوة الكلمات، فحاول أن ينقذ الإنسان من الغرق في بحر التاريخ الذي عينته الفلسفات الجدلية.
كان سارتر يقدم وجوديته على أنها محاولة لإنعاش الماركسية وإيقاظها من سباتها الدوغمائي. ذلك أن الماركسية ظلت في نظره هي «الفكر الذي يهيمن على عصرنا ويفهمه ويعبر عنه»، إنها «ليست إلا التاريخ وقد وعى ذاته»، وهي «الأفق الفلسفي لزماننا الذي لا يمكن تجاوزه». ورغم ذلك فان إنعاش الماركسية عنده لم يتجاوز تطعيمها بمقولات من شأنها أن تفتحها على الحرية والجوار، وتقحم الذاتية في صميم الحركة الجدلية. لقد ظل سارتر عاجزا عن خلخلة حقيقية للماركسية التقليدية، بعيدا عن إعادة قراءة نصوصها على ضوء مستجدات الأبحاث الابستمولوجية والأنتربلوجية والتحليلية، وكل تلك الأدوات التي سيتسلح بها الجيل الذي عاصره وأعقبه مباشرة أمثال ألتوسير وكانغيليم وفوكو... وكل أولئك الذين لم يتجاهلوا قط منجزات الابستمولوجية الباشلارية التي مكنتهم من الوقوف على «الروح الجديدة» التي نفخت في مختلف العلوم، وجعلتها تقول لا للفلسفات التقليدية وتخلخل العقلانية الثاوية وراءها.
هذا الانفتاح هو الذي سيسمح لألتوسير مثلا لا بالاكتفاء بتطعيم الماركسية بمقولات جديدة، وإنما بإعادة النظر في مفهوم التناقض ومراجعة علاقة الماركسية بالنزعة التاريخية والنزعات الإنسانية وفلسفات الوعي.

«إن الحرب علمتني أن ألتزم»، و«اننا محكوم علينا بالالتزام». إننا منضوون شئنا ذلك أم أبيناه

وهذا أيضا ما سيسمح لفوكو أن يربط بين نيتشه وماركس وفرويد ليرى فيهم جميعا، لا مؤولين جددا للعالم، بل أصحاب نظرية جديدة في التأويل(٩). وهذا أيضا ما سيسمح لبلانشو ودولوز أن يعيدا النظر في مفاهيم الاختلاف والآخر والتناقض والجدل ليحررا السلب من هيمنة الكل وليحولا دون توقيف عمله بفعل أي تركيب.
لقد ظل سارتر يتجاهل مخاضا فكريا سيعطي أكله مع هؤلاء، فهو لم يلتفت قط إلى باشلار الذي أصدر كتابه الهام في «المادية العقلانية» في السنة نفسها التي ظهرت فيها رواية الغثيان، ولم يلتفت الى هيبوليت الذي كان يمهد في دروسه لخلخة مفهوم الجدل، ولا إلى كتابات بلانشو وباتاي..بل انه لم يول أهمية لمدرسة الحوليات ولا حتى إلى نيتشه الذي«لم يمثل بالنسبة إليه شيئا»على حد تعبيره.
هل كان بامكان سارتر، والحالة هذه أن يجدد الماركسية؟ لكن مهما كانت مآخذنا على «ماركسية» سارتر، إلا أننا لا نستطيع أن نذهب حتى إنكار مفعولها العملي، فهي التي أمدت صاحبها بقوة العمل ودفعته إلى اتخاذ مواقف لا يمكن للتاريخ المعاصر أن ينساها سواء ما تعلق منها باستعمار الجزائر أو بحرب فيتنام. لنقل ما شئنا عن فهم

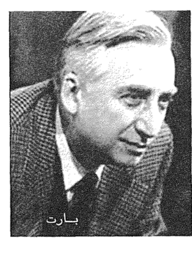
سارتر للماركسية لكننا لا نستطيع أن ننكر الدور الذي لعبته «مواقفه» في دفع جيل بكامله نحو العمل والانضواء في التاريخ.

هاهنا أيضا لم يكن لنظرية سارترالماركسية أهمية بقدر ما كان لسارتر نفسه أهمية بالنسبة للماركسية وبالنسبة إلينا. فقد حال بيننا وبين التقليد، وصاننا ضد التوتاليتارية الفكرية وعقمنا ضد كل ماركسية وثوقية.

و بعد...

ها أنتم ترون أننا لم نستطع أن نبرر حضور سارتر القوي بيننا بالرجوع إلى فلسفته أو نظريته عن الالتزام وعن دور المثقف أو فهمه للماركسية، بقدر ما استطعنا ذلك بالرجوع إلى الرجل نفسه وإلى «مواقفه». لقد تبينا أن سارتر هو بالنسبة إلينا «مواقف» أكثر منه فلسفة ونظريات. فما الذي سمح بهذه «المواقف»؟ وكيف أمكن ظهور هذا المثقف الكلي الذي كان له حضور كبير وعلى جميع الواجهات؟ هذا هو السؤال الذي يطرحه عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو. ونحن نلح هنا على ذكر علم الاجتماع إشارة إلى أن الأمر يتعلق في نظرنا بظاهرة يمكن أن نسميها «الظاهرة السارترية».

يرى بورديو أن سارتر تمكن من أن يصبح «بؤرة» يتجمع عندها مختلف العناصر التي كانت تشكل الشخصية الاجتماعية للمثقف التي ظهرت معالمها مشتتة مبعثرة فيما قبل. فهو استطاع لمّ هذا الشتات وتجسيد جميع أشكال الحياة التي عاشها المثقفون الفرنسيون كلا على حدة. ولعل هذا ما جعل المثقفين الذين عاصروه، حتى وإن بلغوا مرتبة ميرلوبونتي أو ريمون آرون أو كامو، يبدون، قياسا به، هو المثقف «الكلي» مثقفين «جزئيين». فان كانوا فلاسفة مثل ميرلوبونتي، فهم ليسوا نقادا وكتاب مسرح أوسيناريو أو رواية، وان كانوا كذلك مثل كامو فهم ليسوا فلاسفة، وإن كانوا علماء اجتماع أو مفكرين سياسيين مثل آرون، فهم ليسوا ملتزمين ولا علاقة لهم بالنقد والأدب. أما سارتر، فكان كل هذا، بل كان وحده كذلك. لذا استطاع أن يبقى على



منتصف الطريق، بين الارتباط والاتصال، وبين القدرة الدائمة على الانفصال، بين الالتزام الحزبي وبين الحرية. لقد استطاع أن يكون ثوريا على طريقته، ثوريا «نظيف الأيدي»، ثوريا من دون أن يحيد عن «دروب الحرية». و«هذه المسافة التي فصلته عن كل المواقع الجاهزة وكل من يحتلونها، سواء أكانوا شيوعيين منضوين تحت مجلة «النقد الجديد»، أو كاثوليكيين، تحت مجلة «الفكر»، هذه المسافة هي التي حددت «المثقف الحر». وهكذا استطاع سارتر أن يحقق إلى أقصى الحدود، وهم وضوح الذات بالنسبة لنفسها، ذلك الوهم الذي يوجد وراء رفض كل التحديدات، والإصرار على إنقاذ المثقف من كل محاولة اختزال سواء برده إلى النوع أو إلى الطبقة».

نعم، وراء القدرة العنيدة التي كانت لسارتر على الانفصال وهم، إلا أنه كان وهما ذا مفعول حقيقي جعل صاحبه يحضر بقوة، لا بين ذويه ومجايليه، بل بيننا جميعا، حيًا وميتا.

تمكن سارتر من أن يجسد موقفا يزاوج بين لامعقولية التاريخ وضرورة العمل، بين عبث الوجود والمسؤولية الأخلاقية، بين «قوة الأشياء» و«قوة الكلمات»، فحاول أن ينقذ الإنسان من الغرق في بحر التاريخ الذي عينته الفلسفات الجدلية

الهوامش

(١) بدوي(عبد الرحمن) ص ١٣٨.

(٢) Althusser, (L), Lavenir dure longtemps, 1992, p199.

(٣) Heidegger, (M),((Lettre sur lhumanisme)), in Questions 3, Gallimard, 1966.

(٤) Foucault (M), in Magazine littéraire, mars 1966.

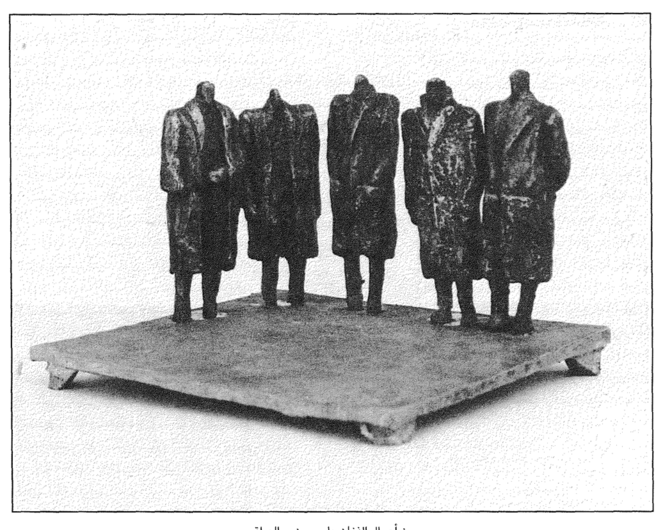
(٥) Derrida (J), Marges, Minuit, 1972, p 137.

(٦) Une idée directrice dans la phénoménologie de Husserl: l Sartre, intentionnalité , Situations 1, Gallimard, 1974, pp31- 35.

(٧) Deleuze (G),))il a été mon maître , in L île déserte et autres textes, minuit, 2002, pp109-110

(٨) Sartre, Situations2, Gallimard, 1976, p .298

(٩) Foucault (M), Nietzsche, Freud, Marx , in Nietzsche, Colloque de Royaumont, Minuit, 1967.



من أعمال الفنان علي رسن – العراق



الترجمة والإمبراطورية:
الدراسات ما بعد الكولونيالية، دراسات الترجمة

دوغلاس روبنسون

ترجمة: ثائر ديب*

دعونا نبدأ بمراجعة موجزة للمصطلحين الأساسيين في هذا العنوان، الترجمة والإمبراطورية. ثمّ نستكشف المصطلح الأساسي الوارد في العنوان الفرعيّ، ما بعد الكولونيالية.

الترجمة والإمبراطورية مصطلحان لا يبدوان متلازمين لأول وهلة: فالمصطلحات الأكثر شيوعاً التي اقترنت بالترجمة خلال ألفي سنة أو أكثر هي المعنى، والتكافؤ، والسّداد، والتقنية، وما إلى ذلك، وهي مصطلحات تقنية محض (تُعْنى بـ«الكيفية») وتقويمية (تُعْنى بـ«الجودة») ممّا يشير إلى نشاطٍ أو فعاليةٍ تُجْرى على الكلمات، والجمل، والنصوص الكاملة. والنظرة التقليدية إلى الترجمة هي نظرة ميكانيكية إلى حدٍّ بعيد: تراها عمليةَ نقلٍ للمعنى متجرّدةً عمّا هو شخصي من نصٍّ مصدر إلى نصٍّ هدف دون تغييرٍ كبير. أمّا البشر الذين يقفون وراء هذه العملية، أي المترجمين، فيُدْرَسون دراسة سلبية، من حيث الأثر المشوِّه أو المُخلّ الذي تُحْدِثه «آراؤهم» أو «تحيّزاتهم» أو «أسواء فهمهم» فيقلّل من نجاح العملية واكتمالها. فالاهتمام النظريّ بالمترجمين يتركّز على تخليص المترجم المثالي من ضروب الإخلال هذه، وذلك خاصةً بتحذير المترجمين من الأغلاط على اختلاف أنواعها، ومن الابتعاد المتعمّد أو الغافل عن المعنى الدقيق للنصّ الأصلي، حتى يمكن للعملية النصّية أن تتواصل دون تدخّل من طرفِ عالم التفاعل والتحفيز الإنساني الواقعي.

* كاتب ومترجم من سورية

وفي هذا التقليد البحثيّ، تبدو أي صلة بين الترجمة والإمبراطورية غير واردة للوهلة الأولى، بل مستحيلة، ومعاكسة للحدس والتوقع بلا شكّ. فما الذي يمكن أن يربط بين الترجمة والإمبراطورية؟ فالإمبراطوريات هي كُتَل عسكرية وسياسية واقتصادية ضخمة تطاول قرو و ناً في الزمان وقارّات كاملة في المكان؛ وتشتمل على تفاعلات وتعاملات معقّدة من الغزو والمقاومة، والاحتلال والاحتواء، والدعاية والتعليم، والسيطرة والخضوع، وهلم جرا. والإمبراطورية هي نظام سياسي يقوم على السيطرة العسكرية والاقتصادية التي توسّع من خلالها جماعة معينة سلطتها على كثيرٍ من الجماعات الأخرى وتعزّزها، وعادةً ما تكون هذه الجماعة أمّة تسيطر على كثير من الأمم الأخرى. والعادة أيضاً أن يبرَّرَ بناءُ الإمبراطوريات على أسس الكَسْب الاقتصادي (حيث تزيد الأراضي المفتوحةُ القوةَ الإمبراطورية)، والاستراتيجية والأمن (حيث تعمل الاراضي المفتوحة كمناطق واقية أو دارئة بين القوة الإمبراطورية وأعدائها)، والواجبات الأخلاقية (وجوب تحرير الشعوب المحكومة بالظلم والشّدة من مضطهديها وطغاتها وحمايتها منهم)، والداروينية الاجتماعية (حيث يكون من الطبيعيّ أن تحكم الثقافات الأقوى الثقافات الأضعف). وفي الحالات الأسوأ، تعمل الإمبراطوريات على تدمير شعوب وثقافات كاملة؛ أمّا في الحالات الأفضل، فتُحْدِثُ ذلك الاختلاط والامتزاج الخصب بين الثقافات مما يُجْري دماءَ حياةٍ جديدة في عروق الجماعات النائية المنعزلة.

والإمبراطورية ليست ظاهرة حديثة بأيّ حال من الأحوال؛ فهي، في حقيقة الأمر، واحد من أقدم أشكال الأنظمة السياسية الضخمة التي نعرفها (حيث تشتمل الأشكال الأخرى على روابط وأحلاف متنوعة؛ انظر شومبيتر ١٩٥١، دويل ١٩٨٦). فنحن نتكلم في العصور القديمة عن الإمبراطورية المصرية، والإمبراطورية الصينية، والإمبراطورية الآشورية، والإمبراطورية الفارسية، والإمبراطورية المقدونية، والإمبراطورية الرومانية، وعن الإمبراطورية الرومانية المقدّسة، منذ تتويج شارلمان في العام ٨٠٠ بعد الميلاد وصولاً إلي تنازل الإمبراطور الأخير في العام ١٨٠٦. ولقد سيطرت الإمبراطورية المغولية على مساحة شاسعة تمتدّ من روسيا إلى شمال الصين في القرنين الثالث عشر والرابع عشر؛ وامتدّت الإمبراطورية العثمانية فوق بقاعٍ بين المتوسط وما وراء البحر الأسود من العام ١٣٠٠ إلى الحقبة الحديثة، وفي بعض المناطق حتى أوائل القرن العشرين. وخلال القرون الأربعة الماضية، دار تاريخ الإمبراطورية العالمي بصورة أساسية حول الإمبراطوريات الأوروبية المختلفة: البرتغالية التي بدأت ببناء إمبراطوريتها التجارية في أواخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر؛ والألمانية، والفرنسية، والإنجليزية التي بدأت توسّعها في أوائل القرن السابع عشر. وكانت أجزاء مختلفة من أوروبا قد توحّدت طوال قرون في ظلّ الإمبراطورية النمساوية الهنغارية، والإمبراطورية الروسية، والإمبراطورية الجرمانية. أمّا الوافدون الإمبراطوريون المتأخّرون الذين لم يشرعوا ببناء إمبراطوريةٍ خارج أوروبا حتى أواخر القرن التاسع عشر فمن بينهم ألمانيا وبلجيكا وإيطاليا (التي اشتركت في التقاسم الأوروبي لإفريقيا بين ١٨٨٠ و١٩١٤)، وروسيا واليابان (اللتين تقاسمتا كوريا والصين ومجموعات مختلفة من الجزر)، والولايات المتحدة (كوبا وهاواي والفليبين وهاييتي وجمهورية الدومينكان والجزر العذراء وبورتريكو) مع أنّها كانت هي ذاتها مستعمرة لإنجلترا وحقّقت الاستقلال ونمت بسرعة فائقة حَدَتْ بالإمبرياليين النافذين في الحكومة إلى الاعتقاد بأهمية أن تقيم البلاد إمبراطوريتها الخاصة.

فحتى أواخر النصف الأول من القرن العشرين، كانت الإمبراطورية لا تزال تُعْتَبَر مصدر فَخَارٍ عامّ: فالفَخَار لم يكن يقتصر على البريطانيين، مثلاً، بأنّهم فتحوا ذلك القَدْر الكبير من العالم (حيث «الشمس التي لا تغرب عن الإمبراطورية البريطانية»، و«تحيا بريطانيا، بريطانيا التي تتحكّم بالبحار») بل كان يتعدّاهم إلى كثيرٍ من رعاياهم الذين يتفاخرون بانتمائهم إلى مثل هذا الخليط الهائل. وكما كتب وولتر باتر في كتابه ماريوس الأبيقوري (١٨٨٥:٢٠٤):

إنّ مجرّد إحساس المرء بانتمائه إلى نظام- نظامٍ أو تنظيمٍ إمبراطوري- لينطوي، بحدّ ذاته، على تلك القوّة الكبيرة المتأتّية عن تجربة عظيمة، شأنه شأن شعور أولئك الذين انتقلوا من طوائف ضيقة إلى ملّة الكنيسة الكاثوليكية، أو شعور المواطن الروماني القديم.

لكنّ هذا الموقف راح يتآكل مع انتشار حركات الاستقلال والتحرر في أرجاء البلدان المستعمَرة وإدراك الرعايا المتزايد أنّ الإمبراطورية لا تعني «الحماية من الأعداء الخارجيين» أو «الانتماء إلى مشروع جبّار»، كما كانت تصوّر في السابق على نحوٍ مثالي، بقدْرِ ما تعني الاستئساد العسكريّ، والسيطرة السياسية، والاستغلال الاقتصاديّ، والهيمنة الثقافية. وهكذا بدأت صفة الإمبراطوري تفقد معانيها الإيجابية التي تشير إلى «الرِّفْعَة» و«الجبروت» و«الشموخ» و«السمو» وراحت تغدو مجرد مصطلح حياديّ يصف الإمبراطورية أو «القوى الإمبراطورية»، خاصةً حين شرعت البلدان المستعمَرة واحدة إثر أخرى بنيل استقلالها من القوى الإمبراطورية الأوروبية العظمى على مدى عقود منتصف القرن العشرين (حيث لم يبق تقريباً أي مجتمع مستعمَر بعد المرحلة الممتدة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٥). وفي الوقت ذاته، صارت صفة الإمبرياليّ تُسْتَخْدَم مزيداً من الاستخدام بمعنى سلبيّ، لكي تصوّر الأفعال والمواقف الإمبراطورية بوصفها ضَرْباً من الاستئساد الاستغلالي المناهض للديمقراطية.

ان الإمبراطورية لا تعني «الحماية من الأعداء الخارجيين» أو «الانتماء إلى مشروع جبّار»، كما كانت تصوّر في السابق على نحوٍ مثالي، بقَدْرِ ما تعني الاستئساد العسكريّ، والسيطرة السياسية، والاستغلال الاقتصاديّ، والهيمنة الثقافية.

ويبقى السؤال: ما علاقة ذلك كلّه بالترجمة؟ وما دامت الترجمة مرتبطةً بتكافؤ النصوص والكلمات والعبارات ومعانيها، فما هو الأساس المشترك الذي يمكن أن يجمعها مع سياسات الإمبراطورية؟

وُلِدت دراسة الترجمة والإمبراطورية، بل ودراسة الترجمة بوصفها إمبراطورية، في الفترة بين أواسط ثمانينيات القرن العشرين وأواخرها انطلاقاً من إدراك أنّ الترجمة قد كانت على الدوام قناةً لا غنى عنها للفتح والاحتلال الإمبراطوريين. فالأمر لم يقتصر على احتياج الفاتحين الإمبراطوريين الأكيد إلى إيجاد طريقة فعّالة للتواصل مع رعاياهم، بل كان عليهم أيضاً أن يطوروا طرائق جديدة في إخضاعهم، وتحويلهم إلى رعايا طيّعين أو «متعاونين». وقد تمثّل واحدٌ من مجالات الاهتمام الأولى في تاريخ الترجمة بوصفها إمبراطورية باختيار مترجمين وتدريبهم للتوسّط بين المستعمِرين والمستعمَرين، حيث جرت المفاضلة، مثلاً، بين إرسالِ أفرادِ من القوة الفاتحة ذوي موهبة لغوية كيما يتعلّموا لغات الشعوب المفتوحة، وتعليم أفرادِ من الثقافة المفتوحة ذوي موهبةٍ لغوية لغةَ الإمبراطورية الفاتحة. وكان من الحاسم، في كلا هاتين العمليتين التاريخيتين اللتين غالباً ما تعايشتا معاً في التفاعلات العابرة للثقافات ذاتها، أن تتمّ السيطرة على ولاءات المترجمين المدرَّبين على هذا النحو، بحيث يعملوا على خدمة القوة الإمبراطورية ولا يحتفظوا بولاءات تجاه الشعوب المفتوحة أو يطوروها. وكان السؤال: ما هي الخطوات التي ينبغي اتّخاذها لضمان موثوقية الترجمة عبر مثل هذه الضروب من تباين القوة؟ ومن الذي يكفل سداد الترجمة إذا ما كان المترجم هو الوسيط الوحيد المتاح بين المستعمِرين والمستعمَرين؟

وهذان مثالان على ذلك:

في العام ١٥١٥، اعتمد الفاتح الإسباني هرنان كورتيس في المكسيك على خليلته ومترجمته المحلية مالنتزين أو مالينش، التي دعاها الإسبان دونا مارينا، في تواصله مع شعب النهوا الذي كان يحاول الاستيلاء على أرضهم. وفي بلدة من بلدات النهوا، تُدْعى تشولولا، استُقْبِل كورتيس بالاستعطاف وتوسّلات السلام، لكن يُقال إنّ مالنتزين سمعت مصادفة إحدى النساء المحليات وهي تتحدّث عن كمين يعدّه الرجال للجيش الإسباني الصغير المؤلف من ٤٠٠ عنصر، فنقلت الخبر إلى كورتيس، الذي أحبط الكمين وأسر وذبح ٣٠٠٠ من رجال تشولولا. وكانت هذه نقطة الانعطاف في الفتح الإسبانيّ للمكسيك: فحين سمع ملك النهوا مونتيزوما بأنّ

كورتيس اكتشف الخطة المرسومة ضد عساكره وأحبطها، تنامت لديه القناعة بأنّ الفاتح الإسباني ليس رجلاً عادياً بل تجسيداً للإله كويتزالكوتل. وغالباً ما وصف المكسيكيون مالنتزين بأنها خائنة لشعبها؛ إلاّ أنّ اللقب المحقّر، La Chingada، يكشف عن موقعها العسير وسط سياسات القوة، بوصفها امرأة بين رجال، ومتعددة اللغات بين ذوي اللغة الواحدة، بقَدْر ما يكشف عن خيانتها. فما القوة التي يحوزها المترجمون في الميدان السياسي؟ وكيف تزداد تلك القوة تعقيداً بعوامل مثل الانتماء إلى جنسٍ، أو عِرْقٍ أو طبقةٍ مُحْتَقَرة؟

وبعد قرن أو أكثر، في العقدين الأولين لمستعمرة بليموث (١٦٢٠- ١٦٤٠) التي غدت الآن ماساشوستس، عَمِلَ الباوتكسيت بريف سكوانتو Pawtuxet brave Squanto كأول مترجم للمستعمرين الإنجليز، وعُرِفَ في التاريخ (الإمبراطوري) كصانع للسلام، والمعاهدات، الخ. وكان قد تعلم الإنجليزية بتلك الطريقة المؤلمة، حيث أُسِرَ من قبيلته وبيع في سوق النخاسة في إنجلترا؛ لكنه فرّ وعاد إلى قبيلته التي كانت عندها قد أُبيدت؛ ووقع في الأسر ثانية وبيع من جديد في سوق النخاسة، وفرّ مرّة أخرى، وعاد إلى وطنه، الذي كان المستعمرون يطلقون عليه اسم العالم الجديد. والسؤال: ما التعقيدات الإنسانية (الانفعالية والسياسية) التي كانت تقف وراء «سداد» ترجماته، وكيف تلاعب سكوانتو نفسه، والزعيم الهندي ماساسويت، والحاكم وليم برادفورد بتلك التعقيدات بحيث تتحقق لهم مصالح متباينة تتراوح بين الحفاظ على ماء الوجه، وتدمير المستوطنة الأوروبية، وتوسيع الهيمنة الأوروبية؟

من الواضح أننا كيما نستكشف ما تنطوي عليه الإمبراطورية من حيث علاقتها بالترجمة، وما تنطوي عليه الترجمة من حيث علاقتها بالإمبراطورية، لا بدَّ أن نمضي أبعد من التصورات التقليدية عن الترجمة بوصفها فعالية لغوية أو نصّية محض. أمّا أساس هذا التوسّع في المفهوم التقليدي للترجمة فكانت قد وضعته مدارس نظرية مختلفة شتّى، خاصةً:

- عمل جورج شتاينر التأويليّ في كتابه بعد بابل (١٩٧٥)، حيث يتّكئ بقوة على الرومانتيكيين وما بعد الرومانتيكيين الألمان من يوهان وولفغانغ فون غوته إلى فالتر بنيامين ومارتن هيدغر كيما يستكشف الترجمة بوصفها عدواناً، وغزواً، وأسْراً، وسَلْباً؛

- جماعة دراسات الترجمة متعددة النُّظُم أو الوصفيّة، ومن بين صفوفها إيتامار إيفن زوهار (١٩٧٩،١٩٨١)، وجدعون توري (١٩٨٠،١٩٨١،١٩٩٥) وأندريه لوفيفر (١٩٩٢)، الذين يستكشفون السياسات الكبرى الخاصة بالترجمة من حيث الأنظمة الثقافية والأدبية التي تُتَرْجَم إليها نصوص بعينها؛

- منظّرو Skopos وHandlung مثل هانز.ج. فيرمير (١٩٨٩) ويوستا هولز مانتاري (١٩٨٤)، الذين يتفحّصون السياقات الاجتماعية ونشاطات الترجمة، أي الترجمة كما ينجزها أشخاص واقعيون في شبكةٍ اجتماعية واقعية ولمقاصد وغايات معينة.

لقد تواجدت هذه المقاربات، التي تعمل جميعها على توسيع حدود «دراسات الترجمة» التقليدية، منذ أواسط سبعينيات القرن العشرين وحازت منذ ذلك الحين نفوذاً متنامياً. غير أنه ينبغي أن يكون واضحاً أنّ من الصعوبة بمكان أن نزيح تلك الافتراضات الفكرية التي صاغتها المراجع الكلاسيكية مثل شيشرون، وهوراس، وبليني، وكوينتليان منذ ألفين من السنين؛ حيث اعتُبِرَت الأفكار الكلاسيكية السبيل الوحيد المقبول للنظر في ممارسة الترجمة طوال ثلاثة أو أربعة قرون. بل إنَّ الافتراضات القديمة عن الترجمة، تلك الافتراضات التي تراها عمليةً لغويةً محض متجرِّدة أشدَّ التجرُّد عمّا هو شخصي وترمي إلى تحقيق تكافؤ معنويّ بين النصوص، لا تزال هي التفكير السائد حول الترجمة لدى أقسام واسعةٍ من جماعة دراسات الترجمة الدولية. وإذا ما كُنْتَ تشاطر هذه الأقسام تلك الافتراضات، فسوف تبدو أفكار هذا الكتاب غريبةً تماماً وبعيدة أشدّ البعد عن دراسة الترجمة «الحقيقية».

ما الذي تعنيه ما بعد الكولونيالية؟

يُنْظَر إلى حقل الدراسة المسمَّى «النظرية ما بعد الكولونيالية» أو «الدراسات ما بعد الكولونيالية» على أنّه جزء من حقل النظرية الثقافية أو الدراسات الثقافية

متعدد الفروع، الذي يعتمد على الأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، ودراسات الجنوسة، والدراسات الإثنية، والنقد الأدبي، والتاريخ، والتحليل النفسيّ، وعلم السياسة، والفلسفة في تفحّصه النصوص والممارسات الثقافية المختلفة. بل إنّ الأهمّ من هذا التوصيف العام هو ملاحظة أنّ الدراسات الثقافية تجمع معاً نقّاد الثقافة؛ فهي ليست مجرّد منتدىً لِسَبْرِ الثقافة بتلك الطرق الحيادية الخالية من أحكام القيمة بل تعزيز استراتيجيّ للنقد. فمنظّرو الثقافة غالباً ما يشعرون أنّ تقسيمات الفروع الأكاديمية تعمل على سدّ السبيل أمام النقد الثقافي بعزلها المفكرين الأفراد في أقسام مختلفة ومنهجيات مختلفة، بحيث لا يمكن، مثلاً، لعالم الاجتماع الذي يقوم ببحثٍ كمّي وللباحث الأدبي الذي يقوم بتحليل بلاغي أن يتبادلا الكلام بما يكفي لاكتشاف أنهما يتقاسمان الغايات ذاتها، خاصةً كَشْف تلك الأشكال المختلفة الماكرة والمخفيّة جيداً من السيطرة الفكرية. وباتّكاء منظّري الثقافة على فكرة «الهيمنة» عند غرامشي في وصفه البنى السياسية والاجتماعية والثقافية والإيديولوجية والفكرية السائدة في المجتمع فإنّهم يستخدمون في العادة مصطلح «مناهضة الهيمنة» في وصف أنفسهم وما يقدّمونه من أعمال.

هكذا تكون الدراسات ما بعد الكولونيالية قد ترعرعت على كلٍّ من انهيار الإمبراطوريات الأوروبية العظمى في أربعينيات القرن العشرين وخمسينياته وستينياته وما تلا ذلك من بروز الدراسات الثقافية المناهضة للهيمنة في الدوائر الأكاديمية (انظر أشكروفت وآخرون ١٩٨٩، وتيفين ولاوسن ١٩٩٤، وويليامز وكريسمان ١٩٩٤). وتتقدّم الدراسات ما بعد الكولونيالية على الدراسات الثقافية في كثير من الحالات الفردية؛ إلاّ أن كليهما ترعرعتا معاً، ويُنْظَر إليهما اليوم على أن بينهما تلك الصلة الوثيقة والخصبة. أمّا المصطلح الآخر الذي يُسْتَخْدَم في بعض الأحيان كمقابل للدراسات ما بعد الكولونيالية فهو «دراسات التابع»، على اثر سلسلة من المقالات جمعها راناجيت جحا في ثمانينيات القرن العشرين وحرّرها تحت هذا العنوان.

ويبقى مجال الدراسات ما بعد الكولونيالية ومداها الدقيقان محلَّ نقاش. فقد عُرِّفَت بطرائق شتّى:

(١)- دراسة مستعمرات أوروبا السابقة منذ استقلالها: أي كيف استجابت لإرث الكولونيالية الثقافي، أو تكيّفت معه، أو قاومته، أو تغلّبت عليه خلال الاستقلال. وهنا تشير الصفة «ما بعد الكولونيالية» إلى ثقافات ما بعد نهاية الكولونيالية. والفترة التاريخية التي تغطيها هي تقريباً النصف الثاني من القرن العشرين.

(٢)- دراسة مستعمرات أوروبا السابقة منذ استعمارها: أي الكيفية التي استجابت بها لإرث الكولونيالية الثقافي، أو تكيّفت معه، أو قاومته، أو تغلّبت عليه منذ بداية الكولونيالية. وهنا تشير الصفة «ما بعد الكولونيالية» إلى ثقافات ما بعد بداية الكولونيالية. والفترة التاريخية التي تغطيها هي تقريباً الفترة الحديثة، بدءاً من القرن السادس عشر.

(٣)- دراسة جميع الثقافات/ المجتمعات/ البلدان/ الأمم من حيث علاقات القوة التي تربطها بسواها من الثقافات/ المجتمعات/ البلدان/ الأمم: أي الكيفية التي أخضعت بها الثقافاتُ الفاتحة الثقافاتِ المفتوحة لمشيئتها؛ والكيفية التي استجابت بها الثقافات المفتوحة لذلك القسْر، أو تكيّفت معه، أو قاومته، أو تغلّبت عليه. وهنا تشير الصفة «ما بعد الكولونيالية» إلى نظرتنا في أواخر القرن العشرين إلى علاقات القوة السياسية والثقافية. أما الفترة التاريخية التي تغطيها فهي التاريخ كلّه.

وقد تبدو هذه السلسلة من التعريفات متكلِّفةً، بل وإمبريالية هي ذاتها، تستعمر المزيد والمزيد من التاريخ الإنساني وتضعه تحت سيطرة منظور نقدي معين. ففي مقالته «ردود هامشية: مشكلة النظرية ما بعد الكولونيالية»، على سبيل المثال، يستغرب راسل جاكوبي (١٩٩٥:٣٠) التركيز المفرط على التعريف الثاني:

يرى بعض المتمسّكين [بهذا التعريف] أنّ الإمبريالية تغطّي الكولونيالية وتتمّتها، ما بعد الكولونيالية، الأمر الذي يحصر النطاق بأميركا الجنوبية، وإفريقيا، وأجزاء من آسيا. ويرى آخرون أنّ هذا المصطلح يشتمل على

مستعمرات «الاستيطان الأبيض» مثل كندا وأستراليا ونيوزيلندا، بل والولايات المتحدة. فما الذي يبقى خارجه إذاً؟ ليس سوى القليل. ففي الدراسة الموسومة الإمبراطورية تكتب ردّها (روتلج١٩٨٩)، وهي نصٌّ مؤسِّس بالنسبة لكثير من المنظّرين ما بعد الكولونياليين، يقدّر بلْ أشكروفت وغاريث غريفيث وهيلين تيفين أنَّ ثلاثة أرباع العالم قد عانت من الكولونيالية. ها نحن أمام حقلٍ جديد يزعم أنَّ مجاله يمتدّ على مدى أربعة قرون ويغطّي معظم الكوكب. لا بأس.

وبالطبع، فإنَّ ذلك «المجال» يزداد اتّساعاً في التعريف الثالث؛ فأين هي الثقافة التي لم تحكمها ثقافة أخرى في لحظةٍ ما من لحظات تاريخها؟

لقد بذل بعض الباحثين ما بعد الكولونياليين كلَّ ما بوسعهم لتكريس واحدٍ من هذه التحديدات بوصفه التعريف الأساسي الحاسم. غير أنّه قد يكون من المفيد في نصٍّ تمهيدي من هذا النوع أن نلاحظ وحسب أنَّ الجدال حول التوسيع المناسب لمصطلح ما بعد الكولونيالية لا يزال جارياً. بل إنّه قد يكون أكثر فائدةً أيضاً أن نلاحظ أنَّ كلَّ تعريف من التعريفات الثلاثة يروق لجماعة معينة من الباحثين ويكون مفيداً لها:

(١)- دراسات «ما بعد الاستقلال»: فمثل هذه المقاربة الضيقة في مداها تفيد الباحثين الذين يدرسون التاريخ القريب لثقافاتٍ ما بعد كولونياليةٍ معينة مثل الهند وبعض الأمم الإفريقية والإنديز الغربية. فهي تتيح لهم أن يركّزوا على المشاكل الجديدة (والقديمة نسبياً) الناشئة عن بقاء الإرث الكولونياليّ بعد الاستقلال: مشاكل اللغة، والمكان، والذات، وقضايا سياسية وقانونية، الخ.

(٢)- دراسات «ما بعد الاستعمار الأوروبي»: وهي مقاربة تفيد الباحثين الأوروبيين المناهضين للهيمنة والمهتمّين بتقويض هيمنة أوروبا الثقافية والسياسية، والباحثين من المستعمرات السابقة المهتمّين بترسيخ تجربة ثقافتهم مع القوة الإمبراطورية عبر استكشاف التوازيات مع الثقافات ما بعد الكولونيالية الأخرى. وهي تمكّنهم من وضع الحوادث التاريخية المحددة في سياق جغرافي سياسي أوسع.

(٣)- دراسات «علاقات القوة»: وهي مقاربة تفيد المنظّرين الثقافيين الذين يتركّز اهتمامهم على إبراز علاقات القوة التي ظلّت مكبوتة حتى وقت قريب، أو أُضْفي عليها الطابع المثالي، أو الكوني. وهي تمكّنهم من الاتّكال على سلسلةٍ كاملة من التواريخ الإنسانية في ضرب أمثلتهم عن السيطرة الإنسانية وأثمانها، مما يشكّل ردّاً فاعلاً على وجهة النظر المحافِظة اللامبالية التي ترى أنَّ هذه الظاهرة أو تلك من الظواهر «ما بعد الكولونيالية» لا تنطبق علينا، أو على الثقافات التي نُعْلي من شأنها.

بل يمكننا المضيّ إلى أبعد من ذلك أيضاً: «فقد أشار بعض النقّاد المعاصرين»، كما يقول أشكروفت وغريفيث وتيفين في الإمبراطورية تكتب ردّها، «إلى أنَّ ما بعد الكولونيالية ليست مجرّد مجموعة من النصوص المُنْتَجة ضمن المجتمعات ما بعد الكولونيالية، وأنَّ من الأفضل النظر إليها بوصفها ممارسةً قرائية» (١٩٨٩:١٩٣). ومثل هذا التقييد يمكن أن يُطَبَّق على التعريفات الثلاثة جميعاً لما بعد الكولونيالية.

ففي دراسات «ما بعد الاستقلال»، تبدو النظرية ما بعد الكولونيالية على أنّها طريقة في النظر إلى تاريخ مستعمرات أوروبا السابقة بعد استقلالها – وهي طريقة خصبة إلى أبعد الحدود فضلاً عن كونها واضحة ولا بدَّ منها – لكنها ليست الطريقة الوحيدة من غير شكّ.

وفي دراسات «ما بعد الاستعمار الأوروبي»، تبدو النظرية ما بعد الكولونيالية على أنّها طريقة في النظر إلى تاريخ أوروبا ومجال نفوذها السياسي والثقافي خلال الأربعة أو الخمسة قرون الماضية – وهي طريقة منحازة، بالنسبة لبعضهم، حيث تنزع إلى إلقاء ضوء مزعج على بعض النصوص، والقادة، والحوادث وضروب وعي الذات الأوروبية التي كان يُضْفي عليها طابع مثالي حتى فترة قريبة – لكنها أيضاً مجرّد طريقة واحدة. وما يبررها ليس أنها تقول لنا الحقيقة أخيراً، بعد قرون من الأكاذيب البارعة، بل أنّها تدفعنا إلى النظر إلى أشياء لم نكن نريد أن نلاحظها، وبذلك تلقي الضوء على ثروة من المعلومات الجديدة وعلى

صفٍّ كامل من الإمكانيات الجديدة لقيام فعل مبدئي.

وفي دراسات «علاقات القوة»، تبدو النظرية ما بعد الكولونيالية على أنّها طريقة في النظر إلى القوة بين الثقافية، والتحولات النفسية الاجتماعية التي تحْدِثها ديناميات الهيمنة والإخضاع المتوائمة، والانزياح الجغرافي واللغويّ. وهي لا تحاول أن تفسّر كلّ الأشياء في هذه الدنيا، بل تقتصر على هذه الظاهرة الواحدة المهمَلة، السيطرة على ثقافة معينة من قبل ثقافة أخرى.

وسوف نرى أنّه في الوقت الذي ينزع فيه معظم الباحثين ما بعد الكولونياليين في الترجمة إلى تحديد مقاربتهم بالتوافق مع التعريفين الأول والثاني، فيُعْنَون بتأثير الترجمة على ثقافات معينةٍ استعمرتها أوروبا– مجتمع التاغالوغ عند فايسنت رفايل، الأميركيين الأصليين عند إريك تشيفيتز، الهند عند تيجاسويني نيرانجانا، مصر عند ريشار جاكومون، شمال أفريقيا الفرانكوفوني عند سامية محرز– فإن هنالك أيضاً دراسات ما بعد كولونيالية مهمّة للترجمة تنتمي إلى الصنف الثالث. فحين تعلّق ريتا كوبيلاند (١٩٩١:٣٠)، مثلاً، على النص الفرعي الإمبريالي الخاص بتملّك شيشرون خطباء اليونان (والثقافة اليونانية، بمعنىً أوسع) عبر الترجمة المبدعة، يكون من الواضح أنّ رصدها هذا مشروط بالدراسات ما بعد الكولونيالية ويشكّل مصدر خصوبة بالنسبة لها في آنٍ معاً. فالصلات الصريحة بين دراسة الإمبراطورية القديمة والترجمة وتحولات التعبير الثقافي بصورة أعمّ هي صلات جديدة نسبياً، ويمكن للدراسة ما بعد الكولونيالية التي تتناول مستعمرات أوروبا السابقة أن توفّر منظورات نافعة لاستكشاف تلك الصلات. وعلى سبيل المثال، فإن ريشار جاكومون (١٩٩٢) معنيّ بصورة مباشرة بالعلاقات ما بعد الكولونيالية بين مصر وفرنسا، لكن مخطط دراسة الترجمة الذي يستخلصه من هذه العلاقات (انظر الفصل الثاني) هو مخطط بالغ الخصوبة بالنسبة للدراسات التي تتناول الترجمات الرومانية عن اليونانية، وترجمات إسبانيا القروسطية من اليونانية، والعبرية، والعربية إلى اللاتينية، والترجمات العامية من السنسكريتية في الهند ما قبل الكولونيالية.

الدراسات ما بعد الكولونيالية قد ترعرعت على كلٍّ من انهيار الإمبراطوريات الأوروبية العظمى في أربعينيات القرن العشرين وخمسينياته وستينياته وما تلا ذلك من بروز الدراسات الثقافية المناهضة للهيمنة في الدوائر الأكاديمية

وثمة جدال حامٍ أيضاً، كما يشير راسل جاكوبي، حول البلدان والثقافات التي تُعَدّ «ما بعد كولونيالية». وأكثر البلدان إثارةً للخلاف على هذا الصعيد هي ما يُطلق عليه اسم «مستعمرات الاستيطان الأبيض»: كندا وأستراليا ونيوزيلندا وخاصةً الولايات المتحدة التي غدت هي ذاتها قوة إمبراطورية. ويلاحظ أشكروفت وغريفيث وتيفين، في سياق إلحاحهم على وجوب اعتبار الولايات المتحدة ما بعد كولونيالية، أنّ:

أدب الولايات المتحدة الأميركية ينبغي أن يوضع أيضاً في هذا الصنف. ولعلّ موقع القوة الذي تحتلّه الآن، والدور الاستعماريّ الجديد الذي تلعبه، أن يكونا السبب فيما نراه عموماً من عدم تبيّن طبيعتها ما بعد الكولونيالية.غير أنّ علاقتها مع المركز المتروبولي كما تطوّرت خلال القرنين الأخيرين كانت نموذجاً للآداب ما بعد الكولونيالية في كلّ مكان.(١٩٨٩:٢).

وهنا أيضاً، يستند الموقف الذي يتّخذه المرء من هذه القضية الى ما يدرسه وما يدفعه إلى هذه الدراسة. وعلى سبيل المثال، فإنّ اعتبار الولايات المتحدة ثقافةً ما بعد كولونيالية يبدو للمؤرّخ ما بعد الكولونيالي من أميركا اللاتينية والكاريبي ضرباً من الفحش. فالولايات المتحدة لم تقتصر على ممارسة سياسات استعمارية جديدة واستغلاليةٍ مفرطة في هذه المناطق، وإدارة الاقتصادات المحلية من خلال الشركات متعددة الجنسية دون أن «تمتلك» تلك البلدان كما تُمْتلك المستعمرات في حقيقة الأمر، بل تعدّت ذلك إلى إبقائها بورتوريكو والجزر العذراء مستعمرات بالمعنى القديم للكلمة. (ويرى بعضهم أنّ هاواي هي مستعمرة في إهاب «دولة»، وهو المصير ذاته الذي يجدّ الحزب الحاكم في بورتوريكو في السير نحوه).

غير أنّ باحثين آخرين يرون أنّ دراسة تاريخ الولايات المتحدة ما بعد الكولونيالي تبقى دراسة خصبة ومفيدة، بوصفها «نموذجاً للآداب الكولونيالية في كلّ مكان». وعلى سبيل المثال، فإنّ «ترجمة» الهنود الأميركيين التي سنرى كيف يستكشفها إريك تشيفيتز هي مشكلة ما بعد كولونيالية. كما أنّ الصدامات الحالية في الولايات المتحدة بين الأنجلوفونيين المسيطرين والهسبانيين المهمَّشين، وبين البيض والسود، هي مشكلات ما بعد كولونيالية. وحركة الإنجليز فقط وما تعكسه من «بوتقة انصهار» لتعدد الألسنة هي مشكلات ما بعد كولونيالية. كما أنّ التجاذب الدائم تجاه إنجلترا وأوروبا بوصفهما المركزين الإمبراطوريين السابقين- أي ذلك الشعور لدى الأميركيين بأنهم أرقى وأدنى في آنٍ معاً من الإنجليز وبقية الأوروبيين، وذلك القلق العميق تجاه مشاعرهم المختلطة هذه- هو مشكلة ما بعد كولونيالية.

نشوء النظرية ما بعد الكولونيالية

وُلِدَت الدراسات ما بعد الكولونيالية من تاريخٍ مختلطٍ من الاستجابات، البريطانية والهندية في معظمها (خاصةً المبكرة منها) لكلٍّ من الكولونيالية وأفولها في القرن العشرين ولسلسلةٍ من المفكرين الغربيين الراديكاليين (كارل ماركس، فريدريك نيتشه، لوي ألتوسير، فريدريك جيمسن، جاك ديريدا، ميشيل فوكو، إدوارد سعيد) الذين أشاعوا الاضطراب في الافتراضات التقليدية المتعلّقة بالمعرفة. ويمكن للقارئ أن يجد عرضاً جيداً لهذا التطور في مقالةٍ نافذة ضمّها كتاب الدراسة المقارنة للمجتمع والتاريخ الذي وضعه جيان براكاش، وعنوانها «كتابة تواريخ العالم الثالث ما بعد الكولونيالية: منظورات مستمدّة من التاريخ الهندي» (١٩٩٠).

ويرى براكاش أنّ الخطوة الأولى في هذا التطور تمثّلت بالتأريخ الاستشراقيّ، أي بتواريخ الهند التي كتبها مستشرقون أوروبيون تصوّروا الهند على أنّها طفولة أوروبا الآريّة وتالياً على أنّها موضوع ثابت وراسخ وساكن، عاجز عن النمو (أي فاقد للقدرة على التقدّم) وعن تحقيق ذاتيته (أي فاقد للقدرة على التعبير عن ذاته).

أمّا الخطوة الثانية فتمثّلت بالتأريخ القومي، الذي تطوّر من انتقادات وجّهها مؤرّخون قوميون هنود في عشرينيات القرن العشرين وثلاثينياته إلى هذه الآراء المتّسمة بالمركزية الأوروبية، حيث عارض هؤلاء المؤرخّون التأريخ الاستشراقيّ بسرديات مركزية هندية بقيت مشابهةً للسرديات الاستشراقية التي حاولت إزاحتها. فمثل المستشرقين، حاول القوميون الهنود ردّ الهوية الهندية إلى أسطورة مُرْضِية عن الآريين القدماء، الذين لا يزال إرثهم مشتملاً على كلّ ما هو قيّم، كما زعم هؤلاء. أمّا «السقوط» فقد أتى، بحسب هذا السرد الأسطوري، مع وصول المسلمين في القرنين الحادي عشر والثاني عشر؛ حيث أفسد ذلك الروح البراهمية في الهند وتركها عرضة للإمبريالية البريطانية. وعلى الرغم من معارضة هذه المقاربة المركزية الهندية أو القومية للتصور المركزيّ الأوروبي أو الاستشراقيّ الذي يرى إلى الهند بوصفها مرتعاً غامضاً لديانة حسيّة طفولية، ومحاولتها فهم التاريخ الهنديّ عبر عيون هندية تماماً، إلاّ أنّها لم تعمل، من نواحٍ كثيرةٍ، إلاّ على تعزيز الأساطير الاستشراقية القديمة.

وتتمثّل المرحلة الثالثة بالتأريخ ما بعد الكولونيالي، الذي وُلِدَ، كما يرى التأريخ الهنديّ الذي يتبنّاه براكاش على الأقل، من محاولة تجاوز الآراء الضيقة التي ميّزت المرحلتين السابقتين بغية تفسير التعقيد الذي يَسِمُ ماضي الهند وحاضرها ورسم اتجاهات جديدة لمستقبلها في الآن ذاته. ويشير براكاش في هذه السيرورة إلى اتجاهين منهجيين كبيرين، الماركسي وما بعد البنيويّ، مُطْلِقاً على كلا هاتين المقاربتين صفة «ما بعد القومية»، مع وصفه المقاربة الأولى بالمقاربة «الأسسيّة» والثانية بالمقاربة «ما بعد الأسسيّة». ويشير هذان المصطلحان الأخيران إلى صدعٍ في الفكر الفلسفيّ المعاصر بين أولئك الذين يعتقدون أنّ هنالك كيانات أو ماهيات (أو أسس) ثابتة يمكن للمفكّرين أن يعتمدوا عليها في تنظير دوامة الظواهر المعقدة المحيطة بهم، وأولئك الذين يؤكدون أنّ مثل هذا الاعتقاد ليس سوى اختلاق أو وهم مُتْرَع بالحنين. وهكذا تُوصَف الماركسية

عموماً بأنّها فلسفة أسسيّة نظراً لاعتقاد الماركسيين التقليديّ بالماهيات أو الأسس الثابتة مثل قاعدة المجتمع الاقتصادية، وبنيته الفوقية (الإقطاعية، الرأسمالية، الاشتراكية وإيديولوجياتها)، والطبقة الاجتماعية والصراع الطبقي (الأرستقراطية، البرجوازية، البروليتاريا)، وطبيعة التاريخ التقدمية (التي تَدْفَعُ قُدُماً باتجاه فناء الرأسمالية وانتصار الاشتراكية). أما المفكّرون ما بعد البنيويين مثل جاك ديريدا وميشيل فوكو فيعمدون، بالمقابل، إلى وصف هذه «الماهيات» أو الأسس المزعومة بأنها مَحْضُ «آثار خطاب». وهذا يعني أنّها ليست «موجودة» ولا تمرّ عبرها القوة القائمة في المجتمع إلاّ لأنّ هنالك جماعات اجتماعية كبيرة تؤمن بها وتتحدث عنها كما لو كانت كيانات راسخة. وتعني مقاربة التاريخ السياسي ما بعد البنيوية أشدّ العناية في العادة بتتبُّع مسارات «خطابات القوة» هذه: الطرائق التي تَنْشُرُ بها القوة (وفقدان القوة) في مجتمعات معينة. أما المجتمعات بدورها فيتمّ تصوّرها كقواعد مُتَنازَع عليها للتوحيد والتشظّي الخطابيين، وأمكنةً حيث تتنافس جماعات معينة للتمكّن من القوة وتعزيزها في حين تعيش جماعات أخرى بعيداً عن المركز، في دفقٍ من الهوامش المختلفة، دون منفذٍ إلى خطابات القوة التي تفرض النظام على التجربة.

> **«انّ دراسة تاريخ الولايات المتحدة ما بعد الكولونيالي تبقى دراسة خصبة ومفيدة، بوصفها «نموذجاً للآداب الكولونيالية في كلّ مكان»**

ولقد نزَعَت المقاربات ما بعد الكولونيالية، خاصةً في تلك المجموعة النافذة من المقالات التي نشرها راناجيت جحا وغاياتري تشاكرافورتي سبيفاك في عدد من الأجزاء بعنوان دراسات التابع، إلى الاعتماد على هذه التقاليد الفلسفية، مشدِّدةً في بعض الأحيان على «اليقينيات» الأسسيّة من منظور ماركسي، وفي أحيان أخرى على «الأحاجي» ما بعد الأسسيّة (أي تلك الشكوك وضروب عدم الحسم الاستراتيجية) من منظورات ما بعد بنيوية (انظر أيضاً أوهانلون ووشبروك ١٩٩٢ وبراكاش١٩٩٢). فوجهة النظر الماركسية لا تتيح للباحث ما بعد الكولونيالي تحديد بنى القوة التي تواجه التابع وحسب بل تتيح له أيضاً صياغة «سياساتِ هويةٍ» متماسكة في معارضة الأنظمة السياسية والإيديولوجية الظالمة. أمّا المقاربات ما بعد البنيوية فتتيح لهذا الباحث ما بعد الكولونيالي أن يتبيَّن وينظر الطرائق واللحظات التي تتصلّب فيها رؤى الهوية والتحرر المتماسكة هذه وتتحوّل إلى أساطير مترعة بالحنين توقِع التابع مرّة أخرى في شراك ماضٍ ثابت. وهكذا نجد توتراً أو ديالكتيكاً خصباً بين رؤى مُفْصَحٍ عنها بوضوح لما اعتدنا أن نكون عليه، وما نحن عليه اليوم، وما نريد أن نكون عليه غداً، ومن هم مضطهدونا وحلفاؤنا في تلك السيرورة (المقاربات الماركسية) من جهة أولى، وبين لمحات متشظّيةٍ مُدَوِّمةٍ ومُدَوِّخةٍ ترمق تدفقات التجربة الفوضوية التي تتحدى مثل هذه الضروب من الإفصاح من جهة أخرى (مقاربات ما بعد البنيوية). فالمقاربات الأولى تمكّن من الإفصاح عن سياسات التحرر النشطة، كما تمكّن من العمل، فرادى وجماعات، على تحقيق مستقبل أفضل؛ أما المقاربات الثانية فتقدّم منظوراً أوسع وأعقد للقوى السياسية والإيديولوجية التي تشكِّلنا، وتشكّل حتى الصراعات التي نخوضها لتحرير أنفسنا من سيطرتها على تفكيرنا وكلامنا. وما يراه الباحثون التابعون أو ما بعد الكولونياليين هو أنّ من الجوهريّ والمستحيل في آنٍ معاً أن نُطْلِقَ هويةً ما بعد كولونيالية «جديدة»: فذلك جوهريّ، لأنّ تلك البنى الكولونيالية غريبة وسلبية في الوقت ذاته، ولأنها أتت من الخارج ودمّرت كثيراً من قيم الثقافات المحلية، ولأنّ السياسات ما بعد الكولونيالية الفاعلة تقتضي تطوير رؤى محلية أكثر إيجابية؛ لكنه مستحيل أيضاً، لأن الخطاب الكولونيالي يواصل إملاء حتى هذه المحاولات ما بعد الكولونيالية التي تسعى إلى التحرر منه، وينزع إلى تشريط حتى تخيُّل هوية (ما بعد كولونيالية) «جديدة» بالسُّبُل (الكولونيالية) «القديمة». ولذلك قد يبدو لهنديّ ما بعد كولونيالي، على سبيل المثال، أنّ البديل الوحيد لبقاء المرء تابعاً مُسْتَعْمَراً هو أن يغدو «حديثاً»، أي أن يكفّ عن كونه بدائياً، ويصبح أشبه بالمستعمِر الغربي، وهذه معضلة تحتل مكاناً

مركزياً في قلب السجالات ما بعد الكولونيالية.

ويرى باحث هنديّ آخر وعضو نشط في جماعة دراسات التابع، هو ديبيش شاكرابارتي، في مقالة بعنوان «ما بعد الكولونيالية واصطناع التاريخ: من يدافع عن ضروب الماضي «الهندي»؟»(١٩٩٢:١٨) أنّ التأريخ ما بعد الكولونيالي (خاصة الهنديّ) واقع في إسار نوعٍ من القيد المزدوج:

فهو من جهة أولى، ذات الحداثة وموضوعها في آن معاً، لأنه يدافع عن وحدة مزعومة تُدعى «الشعب الهندي» لا تني تنفصم إلى اثنين: نخبةٌ تحدّثت وفلاحين ينبغي أن يتحدّثوا. غير أنّ مثل هذه الذات المنفصمة تتكلّم من داخل سرديةٍ كبرى تحتفي بالدولة الأمّة، وفي هذه السردية الكبرى لا يمكن للذات النظرية إلا أن تكون «أوروبا» مفرطة الواقعية، «أوروبا» بُنِيَتْ من الحكايات التي حكاها للمستعمَر كلّ من الإمبريالية والقومية.

وبعبارة أخرى، فإنّ الطريقة الوحيدة «الحقّة» أو «الموثوقة» لكتابة التاريخ الهنديّ من الهند هي كتابته (تخيّلياً) من أوروبا. فكتابة التاريخ الهنديّ تعني كتابة تاريخ الهند كأمّة، ومفهوم الأمة ذاته هو مفهوم أوروبي، قائم في شبكة التاريخ الأوروبي المفاهيمية. وهكذا تنطوي إمكانية كتابة تاريخٍ للهند بحدّ ذاتها على نظرة مركزية أوروبية إلى التاريخ تتصوّر الهند في أفضل حالاتها وأشدّها استقلالاً على أنّها مجرّد انعكاس مشوّه لأوروبا. وهكذا يكون السؤال «ما الذي كان يمكن أن يكون عليه التأريخ الهنديّ اليوم لو لم يُصْنَع مفهومياً عبر التأريخ الأوروبي؟» أشبه بكوان أو أحجية من تلك الأحاجي التي تطرحها بوذية زن، مثل «ما الصوت الذي تحدثه يدٌ واحدة تصفّق ؟». فالخطاب التاريخيّ الأوروبي (أو الأكاديمي عموماً) هو العدسة التي تمكّن الباحث ما بعد الكولونيالي حتى من تخيّل أنه يرى الهند بعيون هندية، وبذلك يجعل من المستحيل على هذا المشروع أن يثمر أو يسفر عن شيء.

والحلّ الذي يقدّمه شاكرابارتي لهذه المشكلة هو في الحقيقة ذلك الحلّ الذي انكبّ عليه الباحثون ما بعد الكولونياليين في أرجاء العالم منذ بعض الوقت: «مشروع ترييف «أوروبا»، «أوروبا» التي جعلتها الإمبريالية الحديثة والقومية (العالمثالثية) كونيةً، بمغامرتهما المشتركة وعنفهما» (١٩٩٢:٢٠). وكجزء من هذا المشروع، يدعو شاكرابارتي الباحثين لأن «يكتبوا في تاريخ الحداثة تلك التجاذبات، والتناقضات، واستخدام القوة، والمآسي، والمفارقات التي صاحبته»؛ أي لأن يفصحوا ضمن التاريخ الأوروبي (أو ضمن التاريخ الغربي أو تاريخ العالم الأول، بصورة أعمّ) عن «الظلم والعنف اللذين كان لهما الفضل في انتصار الحديث شأنهما شأن قوة الإقناع في استراتيجياته البلاغية» (١٩٩٢:٢١). و«ترييف» الغرب يعني دكّ التراتبية بين المركز والريف، التي هي في ظلّ الكولونيالية وبعدها تراتبية نمطية بين الثقافة والبدائية، والنظام والفوضى، والوحدة والتنوّع، وذلك بغية رؤية التنوّع والتغاير في كلّ مكان، لا بوصفهما ملمحاً من ملامح المستعمرات السابقة وحسب، بل بوصفهما أيضاً شرطين للمراكز الاستعمارية ذاتها سواء كانت أوروبية، أم أميركية شمالية، أم من «العالم الأول» عموماً. أما المصطلح الآخر الشهير الذي يُطْلَق على هذه العملية أو السيرورة فهو «نقل المركز» الذي سكّه وشرحه الباحث والكاتب الكينيّ نغوجي واثينغو في كتاب بهذا العنوان:

المسألة مرّة أخرى هي مسألة نقل المركز: من اللغات الأوروبية إلى جميع اللغات الأخرى في إفريقيا والعالم؛ نقله إذا شئتم باتجاه تعددية اللغات بوصفها الحوامل المشروعة للخيال الإنساني (١٩٩٣: ١٠)

ولقد سبق لنغوجي أيضاً أن كتب تصفية استعمار العقل (١٩٨٦)، وهو نصّ مؤسِّس في الدراسات ما بعد الكولونيالية غدا عنوانه عبارة مشهورة ومهمّة أخرى من مهمّات تلك العملية المضنية والمتواصلة التي تمّ من خلالها تفكيك عقلية الكولونيالية أو إيديولوجيتها الجمعيّة بصورة تدريجية في كلٍّ من المراكز الإمبريالية والهوامش الكولونيالية السابقة.

وهذا الجزء من المشروع بات مألوفاً بالنسبة لنا من خلال ما ندعوه تحليلاتٍ ما بعد بنيوية (فوكوية خاصة) للقوة المجتمعية؛ حيث يمكن للقارئ أن يعود بشكل خاص إلى كتاب ميشيل فوكو المراقبة والمعاقبة

(١٩٧٥). غير أنَّ كتاب فريدريك نيتشه جينالوجيا الأخلاق (١٨٨٧) ربما يكون أول محاولة أوروبية عظيمة ل «تريف الغرب» بهذا المعنى، فهو يتتبّع في هذا الكتاب تاريخ العنف الماديّ والمعنويّ الذي كان مطلوباً من ألمانيا لتحقيق «الثقافة» أو «الحضارة» الألمانية. وحقيقة الأمر أنّ نيتشه شخصية محورية في النظرية ما بعد الكولونيالية، فهو السلف الأوروبي الرئيس لتلك الدراسات المزيلة للتعمية والتي تتناول القوة المكبوتة أو التي يُضْفي عليها طابع غامض أو مثالي؛ وليس مصادفة أيضاً أنّ نيتشه كان أول من قام بنقدٍ للترجمة بوصفها إمبراطورية (انظر نهاية الفصل الثالث). وإنّه لذو دلالة أيضاً أنّ أحد التيارات المهمة في النظرية ما بعد الكولونيالية يسير على خطا نيتشه في ربطه الترجمة بالإمبراطورية بصورة حصرية والافتراض على ذلك الأساس أنّ الترجمة شيء ينبغي التغلّب عليه وتجاوزه. يقول تشاكرابارتي، على سبيل المثال:

هذا تاريخٌ سوف يحاول اجتراح المستحيل: يحاول أن يرنو إلى موته الخاص بتتبّع ما يقاومُ ويفرّ من أفضل الجهود البشرية الرامية إلى الترجمة عبر الأنظمة الثقافية وغيرها من الأنظمة الدلالية، بحيث يمكن تخيّل العالم مرّة أخرى بوصفه متغاير العناصر على نحوٍ جذري (٢٣:١٩٩٢).

ما يراه الباحثون التابعون أو ما بعد الكولونياليين هو أنّ من الجوهريّ والمستحيل في آنٍ معاً أن نُطلِقَ هويةً ما بعد كولونيالية «جديدة»: فذلك جوهريّ، لأنَّ تلك البنى الكولونيالية غريبة وسلبية في الوقت ذاته، ولأنها أتت من الخارج ودمّرت كثيراً من قيم الثقافات المحلية

الهيمنة والتذويت والاستدعاء

من المفاهيم الأساسية في الدراسة ما بعد الكولونيالية التي تتناول الإمبراطورية وما أعقبها مفهوم «الهيمنة» الذي أفصح عنه الماركسيّ الإيطالي أنطونيو غرامشي (الترجمة الإنجليزية ١٩٧١)، ومفهومي «التذويت» و«الاستدعاء»، اللذين نظّرهما الماركسيّ الفرنسيّ لوي ألتوسير (١٩٧١).

ومفهوم الهيمنة عند غرامشي هو محاولةٌ ناجعة لتفسير قدرة السلطة الدائمة على تشكيل المفهوم الذاتيّ، والقيم، والأنظمة السياسية، وشخصيات الشعب ككل حتى بعد فترة طويلة من زوال المصدر الخارجيّ لتلك السلطة. ففي الأسرة، مثلاً، يمكن أن نتتبّع نمو الهيمنة من ال «لا» الأبوية إلى هزّ رأس الطفل بقوة حين يمدّ يده إلى موضوع مُحَظّر، مروراً بكلّ درجات استدخال السلطة الأبوية التي لا نهاية لها، وصولاً إلى حالة الراشد المكتمل الذي ينظّم أموره ويضبطها على النحو الأكمل. ويتّضح بقاء السيطرة الأبوية في هذه الحالة الأخيرة كلما فتح الراشدون أفواههم لضبط طفل ما، حيث نسمع أصوات الآباء والأمهات صادرةً عنهم. وسوف نرى أنّ المستعمرين الأوروبيين قد أفادوا إلى أقصى الحدود من هذا القياس على الأطفال والراشدين في محاولاتهم أن يشرحوا لأنفسهم ولرعاياهم كيف (أ) يبقى «المحلّيون» أطفالاً بالمقارنة مع حكّامهم الأوروبيين و(ب) ضرورة فرض نظام «تعليمي» (بما فيه الترجمة) «على المحليين للأخذ بيدهم من حالتهم الطفولية إلى حالةٍ أوروبية من«الرشد» أو «البلوغ»؛ أي إلى حالة من التنظيم الذاتيّ القائمة على استدخال السلطة الأوروبية.

أما التذويت والاستدعاء فهما المصطلحان اللذان استخدمهما ألتوسير للعملية التي يتحقّق من خلالها استدخال السلطة هذا. ففي السيناريو المثالي الذي وضعه ألتوسير، لا يغدو أعضاء المجتمع الأفراد ذواتاً قبل أن «تناديهم» أو «تستدعيهم» قوى المجتمع الحاكمة (ما يدعوه ألتوسير «أجهزة الدولة الإيديولوجية»). ففي هذا السيناريو لا يولد الشخص «ذاتاً»– بالمعنى المزدوج الذي يشير إلى «فردٍ يفكر ويشعر ويعمل في العالم وعليه» (معنى «الذات» التقني المُستمدّ من الفلسفة) وإلى «مواطنٍ صالح، وتابعٍ مخلص، وعضوٍ مطيع في المجتمع» (معنى «الذات» التقنيّ المستمدّ من السياسة)– بل المجتمع هو الذي يحوّل الشخص إلى ذات. وهذه العملية عند ألتوسر هي عملية معقّدة تصهر كلا المعنيين التقنيين لكلمة الذات subjec .

هكذا يتكلّم الفلاسفة على التذويت subjectification بوصفه بروز الفرد الذي يفكّر ويشعر من جسدٍ يُنْظر إليه على أنّه «موضوع»، أو شيء خامل. وعلى سبيل المثال، فإنّ

النظر إلى امرأةٍ بوصفها «موضوعاً جنسيا» يعني معاملتها كجسد لا يفكر ولا يشعر أو كشيء يمكن للرجل أن يفعل به ما يشاء. ولذلك اهتمت الحركة النسوية بإحداث التذويت لدى النساء: أي إعادة بناء المفاهيم والتصورات الخاصة بالنساء بوصفهم ذواتاً تفكر وتشعر وتعمل على العالم.

أمّا المنظّرون السياسيون، من جهة أخرى، فيتكلمون على الإخضاع subjection بوصفه السيطرة على شخص يُعرَف على أنّه «خاضع» لآخر. وما يريده ألتوسر، تورية، هو دمج المعنيين تحت عنوان التذويت. ففي نظريته، يشتمل التذويت دوماً على كلٍّ من دَفْعِ الشخص إلى إدراكٍ واعٍ مكتمل والسيطرة عليه في آنٍ معاً: فالشخص يغدو «(subject) بالمعنيين في آنٍ معاً، عبر جَعْلِهِ فرداً يفكّر ويشعر ويكون خاضعاً للقوى المهيمنة. وبعبارة أخرى، فإنّ الذاتية هي إخضاع. فالذاتية، أي كون المرء ذاتاً تفكّر وتشعر، لا تتحقق إلا في سياق سياسي من السيطرة والإذعان، أو الإخضاع. فما تفكر به الذات أو تشعر هو ما تريد لها أجهزة الدولة الإيديولوجية أن تفكّر به أو تشعر.

أما الاستدعاء، أو النداء، فهو مصطلح ألتوسر الآخر الذي يشير إلى دعوة الشخص إلى الذاتية/ الخضوع. والفكرة هنا أنك بتسميتك شخصاً ما شيئاً ما، خاصةً من موقع السلطة، تحوّل ذلك الشخص إلى الشيء المسمَّى. وعلى سبيل المثال، فإنّ تسميتك طالباً «بطيء التعلّم» تعني أن «تذوِّت» ذلك الطالب على أنّه بطيء، غبيّ، متخلّف؛ أي أنّ ذاتية هذا الطالب تتشكّل على هيئة «بطيء التعلّم»، ويغدو من الصعب على هذا الطالب «المنادَى» على هذا النحو أن يتعلّم أي شيء بسرعة أو يسر. وأن تسمّي أو «تنادي» أو «تستدعي» الشعوب الأصلية في مستعمرة بأنهم «همج» يعني أن تذوِّتهم بوصفهم بريّين، غير متحضرين، وغير عقلانيين، الخ. وبهذا يغدون خاضعين للمستعمِر بوصفهم ذواتاً «همجية».

وكما تبيّن تيجاسويني نيرانجانا في كتابها موقع الترجمة (١٩٩٢:٣٣)، فإنّ الهند الكولونيالية كانت تُدار بآليات ثقافةٍ مهيمنة: فالهنود الذين تمّ تذويتهم بوصفهم رعايا شركة الهند الشرقية، وبريطانيا العظمى لاحقاً، راحوا ينظرون إلى أنفسهم بعيون المستعمِر: بوصفهم أطفالاً، مخنثين، لا عقلانيين، غامضين، ليّني العريكة. وباستدعائهم على أنهم أطفال فإنّهم يغدون أطفالاً؛ ذلك أنّ تذويت المستعمِر يعلّمهم أن يخجلوا من ذاتيّتهم «الأصلية» (التي حدّدها لهم المستعمِر) وأن يتطلّعوا إلى ذاتيته هو، حيث يُعَرَّف بأنّه راشد، قويّ، عقلاني، وهلمجرا. وباستدعائهم على أنّهم «شرقيون»، أي على أنّهم «آخرو» البحث الغربي الآسيويون، فإنّهم يغدون شرقيين.

والنقطة الأساسية التي تنبغي ملاحظتها في كلّ هذا هي أنّ الهيمنة التي يمكن لها أن تذوّت شعوباً كاملةً ليست بالضرورة مؤامرة أو مكيدة من طرف القوة المستعمِرة؛ إنّها ذهنيّةٌ دائمة التحول أو حالةٌ عقلية جمعيّة لا تعمل عملها إلا إذا كانت تذوّت أعضاء الطبقة الحاكمة أيضاً. فهذا النموذج لا يتصوّر مستعمِرين يمتلكون الوعي الكامل ويسيطرون على أفعالهم سيطرة مطلقة ومستعمَرين هم مجرد دمى عاجزة في أيديهم. والأحرى أنّ المستعمَرين أيضاً تسيطر عليهم الهيمنة، جزئياً على الأقل، وبصورة غير مكتملة، لكنهم لا يزالون من القوة بمكان. فالمستعمِرون «يُسْتَدعون» أو «يُذَوَّتون» بوصفهم سلطات، أومديرين، أو قضاة، أومبشّرين، أوأنثروبولوجيين، ويُتَوَقّع منهم أن ينظروا إلى أنفسهم كراشدين عقلاء وإلى رعاياهم الكولونياليين كأطفال لا عقلانيين؛ و«يُسْتَدعى» المستعمَرون أو «يُذَوَّتون» بوصفهم «محليين»، «همجا»، وما إلى ذلك، ويتوقّع منهم أن ينظروا إلى أنفسهم كأطفال ينقصهم العقل وإلى حكّامهم الكولونياليين كراشدين عقلاء.

ومن هنا بقاء الهيمنة الكولونيالية حتى بعد سقوط الإمبراطورية: فما إنْ يُذَوَّت الشعب التابع بوصفه «شرقيا»، أو «آخر»، أو «غامضا»، أو «عاجزا»، أو «متوحشا»، أو «طفوليا» حتى يحتفظ بهذه الذاتية، ويبقى «مُسْتَدْعَى» بوصفه رعايا خاضعين حتى بعد مغادرة حكّامه الكولونياليين واستقلاله الظاهريّ. وبقاء الهيمنة الكولونيالية هو إحدى أعقد المشكلات الشائكة التي تواجه الذوات ما بعد الكولونيالية: كيف نستدعي أنفسنا بحيث نغيّر ذاتيتنا بطرائق

خصبة ومنتجة؟

وتجد نيرانجانا أنَّ استدعاء الهنود المستعمَرين إنّما يعمل عمله من خلال الترجمة: ذلك أنَّ «الترجمات الأوروبية للنصوص الهندية والتي أُعِدَّت لجمهور غربي زوَّدت الهنديَّ «المتعلِّم» بسلسلةٍ كاملة من الصور الاستشراقية» (١٩٩٢:٣١). وبالنسبة لها، فإنّ هذا ما يحتّم على المشروع ما بعد الكولونياليّ أن يشتمل على «ترجمة» للنصوص- والذوات- الأصلية على نحوٍ يُعيد استدعاء من كانوا مستعمَرين ذات مرَّة بوصفهم يزيلون استعمارهم ويُصفّونه على نحوٍ متزايد. ويبقى أن نرى كيف يُفْتَرض بذلك أن يتمّ.

انّ الهيمنة التي يمكن لها أن تذوّت شعوباً كاملةً ليست بالضرورة مؤامرة أو مكيدة من طرف القوة المستعمِرة؛ إنّها ذهنيّةٌ دائمة التحول أو حالةٌ عقلية جمعيّة لا تعمل عملها إلا إذا كانت تذوّت أعضاء الطبقة الحاكمة أيضا

اللغة والمكان والذات

يمكن أن نقول بشيء من التبسيط إنّ التجارب الثقافية جميعاً تولد من تقاطعِ وتشابك اللغة والمكان والذات؛ وإنّ التجربة ما بعد الكولونيالية تولد من ضروب شتى من بَذْر الاضطراب في تلك التقاطعات ونزع استقرارها. ويتتبّع «الاستدعاء» تقاطعات اللغة والذات، غير أنّه من المهمّ في سياقِ كولونيالي وما بعد كولونيالي أن نهتمّ بالمكان أيضاً. ذلك أنّ الكولونيالية تشتمل على الانتقال من مكانٍ إلى آخر، وعلى أشكالٍ من «الانخلاع» يمكن أن تكون ماديةً أو ثقافية، كأن تُضْطَهَد ثقافة معينة من قِبَل ثقافةٍ يُزْعَم أنها أرقى فلا تعود تشعر أنّها «في موطنها». وكما يلاحظ أشكروفت وغريفيث وتيفين، فإنّ «المكان، والانزياح، والاهتمام الطاغي بأساطير الهوية والأصالة هي سمة مشتركة في كلّ الآداب ما بعد الكولونيالية المكتوبة بالإنجليزية» (١٩٨٩:٩)، ولعلّ ذلك أن يكون سمة لكلّ الأوضاع ما بعد الكولونيالية.

ولقد وصف ماكسويل بصورة مفيدة، وإنْ تكن مبسَّطة، تأثير اللغة على العلاقة بين المكان والذات (١٩٦٥:٨٢-٨٣):

هنالك صنفان واسعان. في الأول، يجلب الكاتب لغته الخاصة- الإنجليزية- إلى بيئة غريبة ومجموعةٍ جديدةٍ من التجارب: أستراليا، كندا، نيوزيلندا. وفي الثاني، يجلب الكاتب لغةً غريبةً- الإنجليزية -إلى ميراثه الاجتماعي والثقافي الخاص: الهند، غرب إفريقيا. إلا أنّ قرابةً جوهرية تجمع بين هذين الصنفين... حيث «الصراع الذي لا يُطاق مع الكلمات والمعاني» يتّخذ له هدفاً إخضاع التجربة للّغة، وإخضاع الحياة الغريبة للّسان المستورَد.

تشتمل كلتا التجربتين على تكييفٍ إشكالي للّغة مع المكان والذات، كما تشتمل بصورة حتمية على تكييف أشدّ إشكاليةً للذات مع اللغة والمكان. وتقتضي كلتا التجربتين من الكولونياليين، مستعمِرين ومستعمَرين، أن يسعوا وراء تواشجٍ جديد بين الكلمات ومراجعها، فيتعلمون أو يبتدعون كلمات جديدة للأشياء القديمة المألوفة، ويتبنّون كلمات قديمة في وصف أشياء جديدة وغريبة. لكن هذه التجربة تختلف كثيراً بين المستوطنين الأوروبيين، الغرباء في أرضٍ غريبة، والمنقطعين فجأةً عن العوالم الاجتماعية والطبيعية التي منحت كلاً من لغتهم وذواتهم وهم الاستقرار والأمن؛ وبين السكّان الأصليين الذين أفقرتهم الثقافات المستعمِرة، فانقطعوا فجأةً أو بصورة تدريجية عن اللغة والإحساس بالذات اللذين منحا عوالمهم الاجتماعية والطبيعية وهم الاستقرار والأمن. ويتضح هذا الفارق بجلاء في المرحلة التي تلي الاستقلال: فمستعمرات المستوطنين تكافح لخلق لغةٍ وذاتٍ جديدتين جوهرياً مؤسَّستين في المكان الجديد، في حين تكافح المستعمرات المفتوحة لإعادة خلق اللغة والذات القديمتين كما كانتا قبل هجمة الاستعمار.

وعلى الرغم من الفائدة التي يقدّمها هذا النموذج بوصفه مقاربةً أولى لضروب الاختلاف في التجربة ما بعد الكولونيالية، إلا أنّه أبسط بكثير من أن يُنْصِف ما تنطوي عليه تلك التجربة من التعقيد. فهو يقصي حالات وسطى بالغة الأهمية، وبمعنىً ما، فإنّ كلَّ ثقافة ما بعد كولونيالية تقطن تلك الحالات الوسطى. فأين هي الثقافة ما بعد الكولونيالية التي لا تبدي عن كلا

النمطين، ولا تضمَ كلاً من المستوطنين من الثقافة المستعمِرة والسكّان الأصليين المُفْقَرين والمحرومين؟ إنَّ مجرّد تعداد المستوطنين البيض والسكّان الأصليين في أميركا أو الهند أو جنوب إفريقيا، على سبيل المثال، لكفيل بأن يبيّن أنَّ تلك الثقافات جميعاً هي حالات هجينة مؤلّفة من القطبين اللذين تحدّث عنهما ماكسويل.

وثمة مزيد من ضروب التعقيد التي تنشأ حين ينظر المرء إلى جميع الجماعات التي تكوّن ثقافةً من الثقافات ما بعد الكولونيالية: لا المستوطنين الطوعيين والسكّان الأصليين فقط بل أيضاً المستوطنين غير الطوعيين (العبيد، خاصةً أولئك الذين جيء بهم من إفريقيا إلى العالم الجديد، والمجرمين المدانين الذين حُكِم عليهم بالعيش في المستعمرات) والمستوطنين شبه الطوعيين (الخدم الذين يعملون بعقود مؤقّتة، كثير من الزوجات، معظم الأولاد)؛ لا الأعضاء «الأنقياء عرقياً» في هذه الثقافة أو تلك وحسب بل أيضاً أولئك المولّدون، ثمرة التزاوج والتهاجن بين المستوطنين والأصليين. وعلى سبيل المثال، فإنَّ نموذج ماكسويل لا يستطيع أن يفسّر حالة الإنديز الغربية التي جلبت أناساً من إفريقيا والهند والصين والشرق الأوسط وأوروبا وأهلكت السكّان الأصليين (الكاريب والأرواك) بصورة تكاد أن تكون كاملة. وجميع سكّان الإنديز الغربية هم افتراضياً مستوطنون منزاحون، لكن بعضهم (الأفارقة) كانوا قد جُلِبوا كعبيد، وبعضهم الآخر (الهنود والصينيون) كانوا قد جُلِبوا كخدم بعقود مؤقّتة، وبعضهم الثالث (الأوروبيون) جاءوا كأسياد. وقد عمل التهجين بين هذه الجماعات الثلاث على تشويش تلك الخطوط مزيداً من التشويش، حتى بات من الصعب أن ننسب أي إنديزيَ غربي إلى هذه الجماعة أو تلك من جماعتيَ ماكسويل.

عادةً ما تترافق هذه التغيرات في الثقافات ما بعد الكولونيالية بتوفيقيةٍ ثقافية وكريوليةٍ لغوية. وكلتاهما تعنيان على الدوام أنْ ليس ثمّة عودة، الأمر الذي يحبط كثيراً أولئك القوميين أو المحليين الذين يعيدون عند الاستقلال خلق «ثقافة» ما قبل كولونيالية أو «شعب» ما قبل كولونيالي مُحيَت منهما كلّ آثار التدخّل الكولونيالي. وعلى سبيل المثال، فإنَّ الكاتب الغويّاني دينيز وليامز يتكلّم على عملية «حَفْز»، هي تلك العملية الجارية التي تقوم فيها الجماعات المختلفة في ثقافةٍ ما بإعادة تشكيل بعضها بعضاً عبر تفاعلِ بالحَفْز، أما ولسون هاريس، الكاتب الغويّاني الآخر، فيمتدح الخلائط الثقافية في الكاريبي لأنها توفّر أشكالاً من الإبداع والفكر لا يمكن أن نجدها في المجتمعات التي تبدو أحادية الثقافة (انظر: أشكروفت وآخرون ١٩٨٩:١٥١). وكذلك الكريولية اللغوية، التي ظلَّ يُنْظَر إليها لزمن طويل تلك النظرة الثقافية الأحادية بوصفها «تنغيلا» للّغة وحطّاً من شأنها، صارت تُعْتَبَر الآن إغناءً عَبْرَ ثقافي للّغة من خلال التصالب الثقافي: فحين تختلط لغتان معجمياً ونحوياً، لا يكون الناتج لغةً ثالثة ينبغي اعتبارها ارتداداً عن أي نقاء سابق بقدر ما يكون تنوعاً مثمراً ضمن هذه اللغة أو تلك (أو ضمن كلتيهما)، وضَرْباً من غَزْلِ إمكانيات لغوية جديدة على مستوى اللهجة، واللهجة الاجتماعية، واللهجة الفردية. وعند أشكروفت وشركاه (٣٦:١٩٨٩)، أنَّ هذا التصالب الثقافي يتّضح على نحوٍ متزايدٍ «بوصفه نقطة النهاية الممكنة لتاريخٍ بشريٍّ من الفتح والإبادة لا نهائيَ في الظاهر وكان قد بُرِّرَ بأسطورة «نقاء» الجماعة، وبوصفه الأساس الذي يمكن أن يُقام عليه استقرارِ العالم ما بعد الكولونيالي بصورة خلّاقة». والحال، أنَّ قسماً كبيراً من النظرية ما بعد الكولونيالية يسعى لأن يقدّم إطاراً لهذا الاستقرار الخلّاق الجديد.

أبعد من القومية: الثقافات المهاجرة والحدودية

يعمد هومي بابا (١٩٩٤)، الذي قد يكون الباحث ما بعد الكولونيالي الأبعد أثراً على الإطلاق، إلى تطوير فكرة الهجنة هذه تطويراً أعقد بكثير في مقالةٍ عنوانها «كيف تدخل الجدّة العالم: الفضاء ما بعد الحديث، الأزمنة ما بعد الكولونيالية، وتجارب الترجمة الثقافية». وعند بابا، كما عند كثير من الباحثين ما بعد الكولونياليين، أنَّ مشروع ترييف الغرب يتحقّق بفاعلية أكبر من خلال دراسة الثقافة المهاجرة سواء ضمن «الغرب» أو على حدوده، أو ما يدعوه فنان الأداء المكسيكيَ والأميركي

غوليرمو غوميزبينا «النظام (الحد) العالمي الجديد».

يقول بابا:

تضفي ثقافة الـ«فيما بين» المهاجرة، أو موقع الأقلية، طابعاً درامياً على ما تبديه الثقافة من عدم قابلية الترجمة؛ وهي إذ تفعل هذا، إنّما تنقل السؤال المتعلّق بتملك الثقافة أبعد من حلم داعية التمثّل، أو كابوس داعية العنصرية، بـ«نَقْلٍ كامل للموضوع»: باتجاه مواجهةٍ مع سيرورة متجاذبةٍ من الانشطار والهجنة تَسِمُ التماهي مع اختلاف الثقافة. (١٩٩٤:٢٢٤).

ولا تَنْبُعُ «عدم قابلية الثقافة للترجمة» عند بابا من فرادة كلّ ثقافة، وخصوصيتها، واختلافها عن الثقافات الأخرى، بل من كونها مختلطة على الدوام مع الثقافات الأخرى، ولا تني تفيض على الحدود المصطنعة التي تقيمها الأمم لاحتوائها. والترجمة بمعناها التقليديّ تتطلّب اختلافاتٍ ثابتةً بين ثقافتين ولغتيهما، ليقوم المترجم بردم الهوة وإقامة الجسور بينها؛ أمّا اختلاط الثقافات واللغات في الثقافات المهاجرة والحدودية فيجعل الترجمة بمعناها التقليديّ مستحيلة. غير أنّ ذلك الاختلاط يجعل الترجمة أيضاً وفي الوقت ذاته، أمراً عادياً تماماً، يومياً ومألوفاً: فثنائيو اللغة لا يكفّون عن الترجمة؛ والترجمة هي حقيقة الحياة الفعلية. هكذا يقرن بابا الثقافات الحدودية بكلٍّ من عدم قابلية الثقافة للترجمة وما يدعوه «الترجمة الثقافية»: «أن تراجع مشكلة الفضاء العالمي من المنظور ما بعد الكولونيالي يعني أن تنقل موقع الاختلاف الثقافي بعيداً عن فضاء التعدد الديمغرافي باتجاه التفاوضات الحدودية التي تَسِمُ الترجمة الثقافية» (١٩٩٤:٢٢٣).

لنأخذ الولايات المتحدة والمكسيك. ففي الفضاء الإيديولوجيّ للتعددية الديمغرافية أو التعددية عموماً، هذان البلدان هما بلدان مختلفان، أمّتان مختلفتان، بثقافتين مختلفتين، ثقافة فردية في الولايات المتحدة وثقافة جمعية في المكسيك (إذا ما استشهدنا بأحد التوصيفات الشعبية)، ولغتين مختلفتين، الإنجليزية في الولايات المتحدة والإسبانية في المكسيك. والترجمة في هذا السياق التعدديّ لا تعدو كونها مشكلةً تقنيةً تتمثّل بإيجاد المكافآت في إحدى الثقافتين/اللغتين لكلماتٍ وعباراتٍ ومدوّنات في الثقافة/اللغة الأخرى، أو، بحسب المقاربة متعددة النُظُم التي طورها إيتامار إيفن زوهار وجدعون توري وأندريه لوفيفر وسواهم من الباحثين، مشكلة مناقشة لمعايير إحدى الثقافتين بالعلاقة مع معايير الثقافة الأخرى. فالثقافتان المصدر والهدف يتمّ تصوّرهما على أنهما مختلفتان جوهرياً لكنهما نظامان ثقافيان متكافئان يمتلكان إلى هذا الحدّ أو ذاك القدرة ذاتها على صياغة عمل المترجم وضبطه في تلبية حاجات الثقافة الهدف.

أمّا في سياقٍ ما بعد كولونيالي، فينبغي أن نضيف إلى هذه المعادلة تباينات القوة الهائلة بين الثقافتين،ما يؤدّي لأن تغدو الترجمة إشكالية باطراد، بل مستحيلة ومن هنا «عدم قابلية الثقافة للترجمة». فكيف يمكن للمرء أن يعيد التعبير عن نص إنجليزيٍّ أميركي بإسبانية مكسيكية ويقدّم بذلك لشخصٍ من بلدٍ فقير من العالم الثالث أي شيء يشبه المعنى الذي لدى شخصٍ من أغنى بلاد العالم؟ هل يمكن للترجمة أن تتخطّى تباين القوة هذا؟ ما يراه بابا، وما يوافقه عليه عدد متزايد من الباحثين ما بعد الكولونياليين، هو أنّ عدم قابلية الثقافة للترجمة تغدو عند الحدود على أشدّها وفي أقصى درجات قابليتها للحلّ العمليّ في الوقت ذاته، حيث يتكلّم المكسيكيون (بل وبعض الأميركيين الشماليين) على كلا جانبيّ الخطّ اللغتين كلتيهما ولا يكفّون عن ترجمة تجاربهم من هذه اللغة إلى تلك، لضروبٍ متنوعةٍ من الجمهور (سيّاح إلى الجنوب، سلطات اجتماعية مختلفة إلى الشمال).

والحال، أنّ الثقافة المهاجرة، أو الثقافة الحدودية، أو ما تدعوه الكاتبة الشيكانية التيجانية غلوريا أنزالدوا «الثقافة المولّدة الجديدة»، تحظى بأهمية متعاظمة لدى الباحثين ما بعد الكولونياليين الذين يعملون على تريبف الغرب. فهي تضيف حدّاً ثالثاً منتجاً إلى ثنائية المستعمِر/المستعمَر: فعلى طول الحدود بين بلدان «العالم الأول»، مثل الولايات المتحدة، وبلدان «العالم الثالث»، مثل المكسيك، ثمة ثقافة قائمة تردم الهوّة وتقيم الجسور بينهما، بشتّى الطرائق التهميشية بل الوحشية في الغالب التي توفّر سبلاً جديدة للتطور

الثقافي. وكلام أنزالدوا على الثقافة المولّدة هو كلام إيجابي إلى أبعد الحدود: «من هذا التلاقح المتبادل العنصريّ، الإيديولوجيّ، الثقافي، والبيولوجيّ، ثمة وعي «غريب» قيد التكوين في الوقت الحاضر: وعي هجين جديد، هو وعي التخوم»(٧٧:١٩٨٧). غير أنّها تدرك أيضاً ذلك الصراع الذي يكمن تحت هذا التفاؤل: «إنّ المولّد الذي هُزَّ له في المهد في ثقافة، وأُقحم بين ثقافتين، وتوزّع بين الثقافات الثلاث جميعاً وأنظمة قيمها إنما يخضع لصراع في اللحم، صراع حدود، حرب داخلية»(٧٨).

وبالمثل، فإنّ كارول بويس ديفيز، في كتابها النساء السوداوات والكتابة والهوية: هجرات الذات (١٩٩٤)، تنظّر لما تدعوه «الذوات المهاجرة» بوصفها طريقةً جديدةً في الكلام على تداخل الثقافات والأعراق واللغات الذي نجده على الحدود بين الأمم. وبما أنّها امرأة سوداء هي نفسها، وُلدت وترعرعت في الكاريبي وتعيش الآن في نيويورك، فإنها تُسائل كلا الطرفين القائمين في حدّيَ هويتها المرتبطين معاً بوصفها «إفريقية–أميركية» و«إفريقية–كاريبية»: فبأيّ معنى هي إفريقية أو أميركية أو كاريبية؟ وإذا لم تكن أياً من ذلك، وكانت هويتها تجري وتسيل عبر هذه التخوم جميعاً، فكيف يمكن لها أن تخيط معاً بواصلةٍ صغيرة توصيفين خاطئين؟ والحال، أنّ ذوات الكاتبات السوداوات المهاجرة لا ينبغي «أن يتم تصورها بلغة السيطرة، أو الإخضاع، أو «الاستتباع» في المقام الأول، بل بلغة الزلاقة المتقلقلة والوجود في غير مكان» (٣٦). ولأنّ «في غير مكان» تشير إلى حركة، فإنّ الذات الأنثوية السوداء تؤكد على الفاعلية [القدرة على العمل في مجتمعات العالم الواقعي] بينما هي تعبر الحدود، وترحل، وتهاجر، وبذلك تعيد المطالبة بينما هي تعيد التأكيد» (٣٧).

ومن المصطلحات الأساسية في هذا المشروع ما بعد الكولونيالي الرامي إلى تريف الغرب مصطلح الدياسبورا أو الشتات. وبينما كانت العادة في الماضي أن يُسْتَخْدَم هذا المصطلح للتأكيد على الوحدة العرقية أو الثقافية التي تجمع جميع أفراد الشعب المشتّت (خاصة اليهود) بالإحالة إلى أرضٍ موعودة، غدا في الدراسات ما بعد الكولونيالية الأحدث تمثيلاً للاختلاف، والغربة، والاختلاط، ولحقيقة أنّ معظم شعوب الأرض أو كلّها قد جاءت من مكان ما وتعيش الآن في غير مكان. وهذا ما يعني أيضاً أننا قد تكيّفنا جزئياً مع ظروفنا الثقافية الجديدة بتمثّلنا معايير المحليين وقيمهم وباختلاط دمائنا بدمائهم، لكننا لا نزال نحتفظ جزئياً أيضاً بآثار ما كُنّا عليه في السابق. وهكذا يكون الشتات طريقةً لتصوّر الثقافة الحدودية على نطاق عالمي، حيث تُعنى الجماعات والأفراد بالاختلاف الثقافي على أساس يومي، في تلك المجتمعات حيث يعيشون ويعملون، ويتزاوجون، ويخلطون الثقافات والأعراق، ويترعرعون على لغتين وثلاث، ويقاومون (أو يذعنون) للضغوط التي تدفعهم لأن يغدوا (أو لأن يزعموا أنّهم يغدون) أحاديّ اللغة. فالثقافة الشتاتية هي ثقافة عالمية منخلعة على الدوام، منفيّة، تعيش بين غرباء يغدون الشخصيات المألوفة في بيوتنا وأماكن عملنا. وبذلك يترك الشتات أثره على الجميع؛ فالأمر لا يقتصر على وجود شتات أوروبي فضلاً عن الشتات الآسيويّ، الإفريقيّ، اليهوديّ، بل يتعدّى ذلك إلى ضروب أخرى من الشتات هي مصدر «الغرباء»، والسكّان المهاجرين، والثقافات الحدودية التي تنهض في وسط أوروبا والولايات المتحدة (التي هي ذاتها نتاج ضروب من الشتات أوروبية وإفريقية وآسيوية).

ولئن كانت هذه «الثقافة الحدودية» العالمية، أو هذا الشتات، تجعل الترجمة بمعناها التقليديّ مستحيلة، كما يرى هومي بابا، إلا أنها تجعلها أيضاً واقعة حاسمة لا يمكن نكرانها من وقائع الحياة. وإذا ما كان الغرب المُريَّف يبدو أشبه فأشبه بمستعمراته السابقة، في تغاير عناصره وتنوّعها، فإنّ ذلك يوجب النظر إلى العالم ما بعد الكولونيالي برمّته بوصفه مسرحاً أو ساحةً للترجمة. فالترجمة في هذا السياق لم تعد مجرّد عملية نقل للمعنى يُجريها على النصوص اللغوية محترفون ذوو دربة رفيعة ومهارات لغوية وثقافية ترتبط بأكثر من ثقافة قومية أو مناطقية واحدة؛ بل غدت أساس قدْرٍ كبير من التواصل العاديّ اليومي. وبذلك فإنّها تظلّ تنضح بتباينات القوة الكولونيالية التي شكّلتها في الأصل.

الشعر والنثر..
السياق التاريخي والمفاضلة

حورية الخمليشي*

تهدف هذه الدراسة إلى رصد تطور «الشعر المنثور» في العالم العربي ابتداء من ١٩٠٥ وهي السنة التي نشر فيها أمين الريحاني أول قصيدة في الشعر المنثور، هذا الأخير استطاع بفعل حركة التحديث الشعري أن يبحث عن كتابة مغايرة للقصيدة العربية وتسمية جديدة، يتطلبها الزمن الحديث من أجل بناء الخطاب الشعري الذي كان مواكبا للحداثة الشعرية العالمية والإبدالات النصية الجديدة التي عرفتها القصيدة. فقد كان للتأثير الأوروبي دور فعال في ظهور هذا الجنس الشعري، إذ أن تمرد الشعراء على شكل القصيدة العمودية كان نتيجة احتكاك العرب بالشعر الأوروبي مما أدى إلى خلق أشكال جديدة كالشعر المنثور وإن كان استخدام هذا المصطلح يثير الكثير من الاضطراب والغموض والتداخل، في العالم العربي، ويثير العديد من الأسئلة.

* باحثة وأكاديمية من المغرب

فما هو مفهوم الشعر المنثور في العالم العربي؟ وكيف يمكن للنص أن يكون شعرا ونثرا في الآن نفسه؟ وما الذي طرأ على بنية الشعر حتى قرب من النثر؟ وما هي الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر؟ وهل يتعلق الأمر بكتابة شعر بالنثر أم نثر بالشعر؟ ولماذا البحث عن قالب مختلف للشعر خارج الشعر؟ وهل الشعر المنثور خرق للحدود الأجناسية؟ وما هي المميزات النثرية في الشعر العربي والتجليات الشعرية في النثر العربي؟ ولماذا حصل هذا التداخل بينهما؟ ولماذا سلمنا بشعرية النثر رغم تخليه عن كثير من خصائص الشعر؟ وما هو الفرق بين الشعر المنثور في أوروبا وفي العالم العربي؟ وما هي وضعية الشعر المنثور في الآداب العالمية؟ وهل نجح النقاد في تصنيف الشعر المنثور كجنس مستقل بذاته؟ وكيف نصنف نصا ما أنه شعر منثور؟ ولماذا تعددت مصطلحاته؟ ولماذا اتصف بالغموض والخلط؟ وهل هو خلط مصطلحي أم خلط مفاهيمي؟ وهل الشعر المنثور نموذج التحديث الشعري في العالم العربي؟ ولماذا لم يفكر المغاربة بالشعر المنثور إلا في نهاية الأربعينيات؟ ولماذا العودة إلى الشعر المنثور في عصرنا؟ ألم يلعب الشعر المنثور دورا في تقريب الشعر من النثر؟ ولماذا لا يتحدث النقاد عن الشعر المنثور؟ ولماذا رفض بعضهم هذا الشعر؟ ومن هم الشعراء المحدثون الذين كان لهم لواء السبق في هذا الشعر؟ ولماذا لم يعد مصطلح الشعر المنثور شائعا ومتداولا؟ وهل اختفت دلالته التي صيغ من أجلها؟ أم أن المتخصصين لم يعودوا بحاجة إلى هذا المصطلح؟

هذه الأسئلة في الحقيقة هي ما يحدد موجهات اختيار الموضوع، وهي أسئلة تصل بنا إلى أن الشعر المنثور كجنس شعري ليس بديلا للقصيدة العمودية، ولكنه جنس شعري، جاء ليثبت حضوره الخاص وشعريته بفعل الإبدالات النصية الجديدة التي عرفتها القصيدة بفعل حركة التحديث الشعري، وما أريد أن أوضحه هو أن بحثنا لا يقتضي فقط التعريف بالشعر المنثور وخصائصه ومميزاته، فالشعر المنثور تعرفه كل الأمم الراقية إلا أن مصطلح «الشعر المنثور» في العالم العربي يطرح إشكالات متعددة أهمها عدم توحيد المصطلح في الممارسة النصية الرومانسية، لذلك آثرت تحديد مفهوم المصطلح عند أعلامه والوقوف على بعض نماذجه، وما طرحه هذا المصطلح من إشكال في الساحة النقدية، والظروف التاريخية التي هيأت لظهور هذا اللون من الشعر. وتعد مشكلة المصطلح أهم مشكلة واجهتها حتى خشيت أن تتحول هذه الدراسة من بحث نظري إلى بحث في المصطلح ونهج منهج الدراسة الأدبية المقارنة.

الشعر المنثور في العالم العربي يستخدم في تسمية أجناس أدبية متعددة ولعل هذا راجع إلى مسألة الترجمة غير الدقيقة، وقد استعمل الشعراء العرب الأجناس الأدبية الأوروبية كالشعر الحر والشعر المرسل وهي أجناس ذات تعريفات محددة في الأدب الفرنسي والأدب الإنجليزي. أما في الشعر العربي فقد وظف الشعراء في تعريفه طائفة مختلفة من المصطلحات حتى أصبح المصطلح الواحد يطلق لتسمية أجناس أدبية مختلفة نتيجة عدم اهتمام العديد من الشعراء بكيفية توظيف هذه المصطلحات عند شعراء آخرين، وقد حاولت تتبع مصطلح الشعر المنثور عند أعلامه والرجوع إلى المصطلح في أصله الإنجليزي والفرنسي كما فهمه الشعراء العرب.

نجد أن مصطلح الشعر المنثور يستخدم في مقابل ما يسمى في الأدب الإنجليزي «poetey in prose» وكذلك في مقابل «الشعر الحر free verse» بالمفهوم الأمريكي الإنجليزي. وهنا نتساءل لماذا لم يحتفظ العرب بالمصطلح الدخيل وعمد معظم الشعراء والنقاد إلى التعريب ؟

هنا يطرح السؤال كيف نعثر على تسمية لجنس أدبي خارج سياق الثقافة العربية؟ ولماذا لم نحتفظ بنفس الكلمة الأجنبية؟ وإذا أردنا الاحتفاظ بنفس الكلمة ألا نصطدم بمسألة الثقافة العربية؟ لأن مشكلة المصطلح في اللغة العربية هي مسألة تتعلق بمشكلة السياق الثقافي كما أن ترجمة المصطلح هو نقل للمعرفة وليس نقلا للمصطلح في حد ذاته، ولهذا يعجز المصطلح في بعض الأحيان بعد جرده من سياقه الأصلي وتوظيفه في سياق جديد تحكمه ثقافة جديدة مختلفة.هكذا نجد أنفسنا أمام قضية ترجمة المصطلحات الحديثة التي نجد لها أبعادا دلالية وإيديولوجية في لغاتها الأصلية،

فمن الصعوبة بمكان تجريدها من هذه الدلالات وإخضاعها لدلالات جديدة في سياق الواقع اللغوي في الثقافة العربية ولعل هذا ما جعل طه حسين يتمسك بمصطلح النثر الفني في فضاء عربي يتماشى مع اللغة الإيديولوجية السائدة.

إن كل مصطلح يرتبط في نشأته بالشخص الذي استعمله أول مرة، ومصطلح الشعر المنثور ارتبط في نشأته الأولى بأمين الريحاني. لكن لماذا تخلى الشعراء عن ترجمة الريحاني «الشعر المنثور» دون توضيح أسباب التخلي؟ أهو اختلاف في المدارس والاتجاهات ؟ أم أن الترجمة الثانية كانت أكثر صوابا وضبطا من الأولى؟ ولماذا لم يحتفظ الريحاني بالمصطلح الدخيل (اللفظ الأجنبي) وعمد إلى التعريب؟ وهل يضير اللغة العربية أن تستخدم بعض المصطلحات في صيغة التعريب كما فعل شعراؤنا؟ وفي هذه الحالة ألا نجد صعوبة جمة في إيجاد ترجمة حرفية لهذه المصطلحات؟ وإذا ما قبلنا المصطلح كمصطلح دخيل إلى اللغة العربية ألا نجد بأن هذه المصطلحات الشعرية الأجنبية قد يكون لها معنى محدد في لغتها بينما لا نجد لها نفس المعنى في لغتنا أو قد تؤدي إلى ضلال المعنى؟

الشعر المنثور في العالم العربي يستخدم في تسمية أجناس أدبية متعددة ولعل هذا راجع إلى مسألة الترجمة غير الدقيقة، وقد استعمل الشعراء العرب الأجناس الأدبية الأوروبية كالشعر الحر والشعر المرسل وهي أجناس ذات تعريفات محددة في الأدب الفرنسي والأدب الإنجليزي. أما في الشعر العربي فقد وظف الشعراء في تعريفه طائفة مختلفة من المصطلحات حتى أصبح المصطلح الواحد يطلق لتسمية أجناس أدبية مختلفة

لا أريد لهذا العمل أن ينهج منهج الدراسة المقارنة، أو أن يكون تأريخا للشعر المنثور في العالم العربي بقدر ما ينظر في خصائص هذا الشعر، ومقوماته، كجنس شعري، وإعادة النظر في تسميته وفي مسألة ترجمة المصطلحات الحديثة لأن الترجمة غير الدقيقة تؤدي إلى الفهم الغامض لمعناه. وقد شغلنا في هذا العمل بعض الأسس النظرية للشعرية اللسانية بتوظيف «القيمة المهيمنة» «la valeur dominante» لـ«جاكوبسون» لتصنيف هذا الجنس الشعري وتعريفه، فقد لخص جاكوبسون في كتابه Essais de linguistique générale الوظائف التي تقوم بها اللغة في ست وظائف:

- الوظيفة المرجعية (أو الإحالية) (Fonction Référentielle)
- الوظيفة التعبيرية (أو الانفعالية) (Fonction Emotive)
- الوظيفة الطلبية (Fonction Conative)
- الوظيفة الشعرية (Fonction poétique)
- الوظيفة التنبيهية (Fonction Phatique)
- الوظيفة اللغوية الواصفة (Fonction Métalinguistique)

وقد اهتم "ياكبسون" بالقيمة المهيمنة la valeur dominante التي سأحاول توظيفها في هذا العمل للنظر في مستوى فاعلية المقومات الشعرية التي ستتحدد من خلال العنصر الشعري المهيمن في الخطاب لتصنيف هذا الجنس الشعري وتوضيحه بالاشتغال على نصوص يهيمن فيها الشعر والنثر.

ونحن ننجز هذا العمل واجهتنا مشاكل وصعوبات نذكر أهمها:

* مشكلة المصطلح، فالشعر المنثور عند الريحاني ترجمة للمصطلح الفرنسي «vers libre» والإنجليزي «free verse» وهو شعر يقوم على الإيقاع النثري أكثر من الإيقاع الوزني، ويجعل له الريحاني «وزنا جديدا مخصوصا، وقد تجيئ القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة.»(1) وهو تعريف ضعيف مما أدى إلى عمومية مفهوم المصطلح في الثقافة العربية، ورفض معظم النقاد لمصطلح الريحاني، باستعمال مصطلحات بديلة أدت إلى غموضه وإشكالية التلقي؛

* كثرة المصطلحات التي تطلق على الشيء الواحد. ولعل هذا راجع بالأساس إلى عدم اطلاع الشعراء والباحثين على المصطلحات التي استعملها الآخرون أو من سبقوهم؛

* عدم نقل المصطلح الأوروبي إلى اللغة العربية بكيفية سليمة؛

* القواميس العربية تكاد تخلو من مصطلح الشعر المنثور لكن مصطلح الشعر المرسل blank verse موجود بكثافة في مصطلحات اللغة الإنجليزية، ومصطلح الشعر الحر vers libre موجود كذلك بكثافة في

مصطلحات اللغة الفرنسية.
* غياب الدراسات النظرية التي تهتم بالموضوع كانت سببا في صعوبة الإحاطة بالجانب التوثيقي، لأن الموضوع كان موزعا في مجلات، عانيت كثيرا من أجل الحصول على بعضها، والوقوف على نصوص نظرية وشعرية لأقطاب الشعر المنثور كأمين الريحاني، وجبران خليل جبران، وأحمد زكي أبو شادي، ومحمد الصباغ. إلا أنني لم أحصل على بعض المجلات المهمة في الموضوع «كمجلة المعتمد»، فلم يسمح لي مجال الإفاضة في ذكر نماذج لشعراء مغاربة كإدريس الجاي، ومحمد عزيز لحبابي وغيرهم من الشعراء. وهذا يوضح ما يعانيه الباحث من صعوبة الإحاطة بالجانب التوثيقي في الشعر العربي الحديث. لذلك اعتمدت على أربع مجلات أساسية وهي: مجلة «أبوللو»، ومجلة «الأديب»، ومجلة «الرسالة»، ومجلة «الكاتب». بعد أن اطلعت على مجلات متعددة لم تهتم بالموضوع «كمجلة الشعر»، و«الأديب»، و«رسالة الأديب»، و«الأديب المعاصر»، و«الثقافة المغربية»، و«الحياة الثقافية»، و«الثقافة الجديدة»، ومجلة«آفاق»، و«أقلام»، و«علامات في النقد»، و«فكر ونقد»، و«كتابات معاصرة»...

اقتضت طبيعة الدراسة أن نحدد الإطار النظري الذي يدور حوله الحديث عن الشعر والنثر بتحديد مفهومهما في اللغة والأدب والفرق بينهما وترجيح النقاد بعضهما على الآخر، والخصائص اللغوية لكل منهما تمهيدا لدراسة مصطلح الشعر المنثور وما يثيره من إشكال عند النقاد والأدباء في العالم العربي. فالحديث عن الشعر والنثر هو بداية الحديث عن مسألة الأجناس الأدبية، وفي مصطلح «الشعر المنثور» نجد تلازما بين المنظوم والمنثور، مما استدعى البحث في حفريات هذا المصطلح.

أما المحور الثاني حاولت الوقوف فيه على أعلام الشعر المنثور كأمين الريحاني الذي ينعته النقاد بأبي الشعر المنثور وأحمد زكي وأبو شادي، وأحمد شوقي، وجبران خليل جبران، ومحمد الصباغ. وفي عرض النماذج حاولت توظيف «القيمة المهيمنة» la valeur dominante للنظر في مستوى فاعلية المقومات والمميزات الشعرية التي ستتحدد من خلال العنصر الشعري المهيمن في الخطاب والذي يؤثر في العناصر الأخرى. لنوضح هيمنة قيم جمالية كانت سائدة مرحلة انتشار الشعر المنثور، كما سنوضح ما يميز نصوص هذه المرحلة عن غيرها من النصوص وذلك بالاشتغال على نصوص يهيمن فيها الشعر والنثر، وقد تخضع لتصنيفات متعددة تحيل على الشعر المنثور.

في المحور الثالث سأحاول تقديم تصور عام حول الحداثة الشعرية، ويضم تقسيما رباعيا يوضح علاقة الشعر المنثور بحركة التحديث الشعري وبالحداثة الشعرية العالمية التي كانت سببا مباشرا في ظهور هذا الجنس الشعري عند بعض النقاد بالإضافة إلى إبراز سلطة النص المقدس وما كان له من تأثير على شعر هذه المرحلة، مع أخذ عينة من النصوص التي تحيل على الشعر المنثور لتوضيح الإبدالات النصية الجديدة في القصيدة العربية التي أصبحت تخضع لتصنيفات متعددة.

أ - الشعر المنثور والتحديث الشعري:

١. تحديد المصطلح:

١-١. مفهوم الشعر في اللغة:

جاء في القاموس: شَعَرَ- شِعْرًا وشَعْراً الرجل: قال الشعر، ولفلان: قال له شعرا. شَاعَرَه فشعره: غالبه في الشعر فغلبه. تَشاعَر:تكلف قول الشعر وأرى من نفسه أنه شاعر.الشِّعْر: (مص) ج أَشْعار: كلام يقصد به الوزن والتقفية. الأَشْعَر: يقال هذا البيت اشعر من هذا أي أحسن منه. الشاعر(فا) ج شُعَراء م شاعِرة ج شَوَاعِر وشاعِرات: قائل الشعر. شِعْرٌ شاعِرٌ: جيد. الشُّعْرُور ج شَعَارِير، الواحدة «شُعْرُورَة»: الشاعر الضعيف جدا.(٢) وجاء في معجم الأجناس والمفاهيم الأدبية أن تشكيلة البيت كانت، ولمدة طويلة، هي الخاصية الأساسية للشعر(...) إلا أن التطور الحديث يدفع إلى عزل الشعر عن البيت.(٣) يضم تشكيل البيت الفرق والتكافؤ، ويكون الترجيح للتكافؤ في الصيغة الموزونة لدرجة أن ياكوبسون رأى فيه أساس اشتغال الخطاب الشعري.(٤)

ويلاحظ من خلال هذه التعريفات أن الوزن هو المعيار الأساسي لعزل الشعر عما ليس شعرا، وقد أطلق العرب على كل علم شعرا، وإن غلب هذا المصطلح على كل كلام

منظوم موزون مقفى، وعرفه العروضيون منذ الخليل بن أحمد البصري، بأنه الكلام الموزون على مقاييس العرب، أي الوزن المرتبط بمعنى وقافية.

٢-١ مفهوم الشعر في الأدب:

اهتم القدماء بدراسة الشعر وتمييزه عن النثر، فابن طباطبا جعل الشعر نظما للنثر. والنظم عنده هو تخير اللفظ والوزن والصياغة، جاء في تعريفه للشعر «الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه محدود معلوم، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه.»(٥) وأهم ما في هذا التعريف كما يرى جابر عصفور هو «أنه يحدد الشعر على أساس الانتظام الخارجي للكلمات، صحيح أن التعريف لا يشير صراحة إلى القافية إلا أنها متضمنة فيه»(٦) وبذلك يكون النظم والنثر قد ساهما في«تأليف العبارة»، يقول ابن وهب(٧): «واعلم أن سائر العبارة في لسان العرب إما أن يكون منظوما أو منثورا. والمنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام».

أمين الريحاني وادونيس جعلا من الوزن والقافية في الشعر تقييداً ومحدودية وانغلاقا وذلك لما للشعر من طبيعة عفوية فطرية انبثاقية

أما قدامة ابن جعفر فقد عرف الشعر على أنه «قول موزون مقفى يدل على معنى»(٨). وجعل التسجيع والتقفية بنية للشعر، هي التي تخرج به عن مذهب النثر. فالوزن عنده، كما عند ابن طباطبا، يميز الشعر من النثر، إلا أنه لا يكفي وحده، إذ يتطلب الشعر تناسبا لا يتطلبه النثر. فالتناسب، وإن كان مصطلحا غير دقيق ولا يكفي بأغراض نقدية واضحة، كان هاجس النقاد العرب جميعا، وكأنهم كانوا يحدسون بعناصر متناقضة للشعر ينبغي على الشاعر أن يؤلف فيما بينها بشكل يوفر لها الانسجام. لقد عبر قدامة عن هذا التناسب بكلمة التآلف، فلما عرف الشعر وجعله قائما على أربعة عناصر هي: «الأربعة المفردات البسائط التي يدل عليها حده، والأربعة المؤتلفات: ائتلاف اللفظ مع المعنى، ائتلاف اللفظ مع الوزن، ائتلاف المعنى مع الوزن، ائتلاف المعنى مع القافية». ولهذا التقسيم تعليل منطقي يسهم قدامة في تفصيله، إسهابا يتوخى الدقة، ولا يسلم من التعقيد.(٩) واعتبر ابن رشيق «الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية»(١٠). وجعل حازم القرطاجني «الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره»(١١). ومن الأدباء في العصور الموالية من جعل الاستعارة أهم مقومات الشعر، فابن خلدون عرف الشعر بقوله «الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة، والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة»(١٢). وهكذا يبقى الوزن أهم مقومات الشعر. وقد تعرض محمد بنيس لقضية الوزن في مؤلفه (الشعرالعربي الحديث بنياته وإبدالاتها) يقول: كان قدامة يعرف الشعر بالقول الموزون المقفى الدال على معنى، ولكن وظيفة (أو وظائف) كل عنصر من هذه العناصر تنبه لها النقد العربي لاحقا. هكذا نرى المرزوقي يتناول الوظيفة النفسية في مقدمته لكتاب «شرح ديوان الحماسة» قائلا: «وإنما قلنا» على تخير من لذيذ الوزن «لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظومه» وهذه الوظيفة النفسية هي التي ستأخذ بعدا آخر عند حازم المتأثر بالفلاسفة المسلمين وترجمة الشعرية لأرسطو.»(١٣)

ويضيف محمد بنيس أن علو الأوزان في مختلف الثقافات كان عليه أن ينتظر الشكلانيين الروس لانفجار تصور مغاير، فهذا يوري تينيانوف يرى أن مبدأ الوزن «مؤسس على إعادة تجميع حركي للأداة اللفظية بحسب خصيصة نبرية. وبالتالي فإن أبسط ظاهرة وأهمها ستكون هي عزل مجموعة وزنية كوحدة، وهذا العزل هو في الوقت نفسه تصميم حركي للمجموعة الموالية، شبيهة بالأولى (ليست مطابقة لها، بل شبيهة بها)، وإذا انحسم التصميم الوزني فإننا نجد أنفسنا أمام نسق

وزني، وإعادة التجميع الوزني تتم:
١) عبر تصميم وزني حركي – متتابع
٢) بواسطة الحسم الوزني الحركي المتزامن الذي يؤالف بين الوحدات الوزنية في مجموعات أعلى هي الكيانات الوزنية. إضافة إلى أن العملية الأولى بطبيعة الحال ستكون المحرك المتقدم لإعادة التجميع، والثانية هي المحرك المتراجع. وهذا التصميم، وهذا الحسم (وفي الوقت نفسه هذه الوحدة) يمكنهما أن يؤثرا عمقيا ويمارسا تفكيكا للوحدات إلى أجزاء (القاسمة التفعيلة)، ويمكنهما أن يؤثرا في المجموعات العليا ويشعرانا بالشكل الوزني (السوناتة والأدوارية كأشكال وزنية). فهذه الخصيصة الإيقاعية المتقدمة – المتراجعة للوزن هي من بين الأسباب التي تجعل منه أهم مكون للإيقاع.»(١٤)

ويذكر محمد بنيس أن هذا التصور الحديث لقراءة الوزن «يعارض المفهوم القديم العربي وغير العربي، لوظيفة الوزن التزيينية والانفعالية المستقلة عن وظيفته البنائية للبيت والقصيدة برمتها، ثم الوظيفة البنائية لدلالية النص الشعري»(١٥)

وقد لقيت القافية انتقادات عنيفة من طرف الشعراء القدماء والمحدثين، لذا جاء تصنيف النقاد للمزدوجات والموشحات والمخمسات، على سبيل المثال، عند القدماء والشعر المنثور والشعر المرسل وقصيدة النثر إلى غير ذلك من التصنيفات في الشعر الحديث وهي نماذج تخلى فيها أصحابها عن ضرورة التقفية.

يرى محمد بنيس في تعريف الشعر بالقافية: «وهو النادر، لأننا لا نعثر إلا على أقوال متناثرة لبعض من يخص القافية دون غيرها من العناصر الأخرى. ومثاله رأي ابن سيرين الذي قال:» الشعر كلام عُقِد بالقوافي، فما حسن في الكلام حسن في الشعر، وكذلك ما قبح منه»(١٦).

من النقاد من يرى الأوزان والقوافي مظهرا للنظم لا للشعر «إذ قد يكون الرجل شاعرا ولا يحسن النظم، وقد يكون ناظما وليس في نظمه شعر. وإن كان الوزن والقافية يزيدان الشعر طلاوة، ووقعا في النفس، فالنظم هو القالب الذي يسبك فيه الشعر ويجوز سبكه في النثر»(١٧).

وقد رفض أصحاب الشعر المنثور هذا التعريف المتداول للشعر، فالوزن والقافية يقيد الشعر وهو ليس مقوما ضروريا، يقول أمين الريحاني: «فإذا جعل للصيغ أوزان وقياسات تقيدها تتقيد معها الأفكار والعواطف، فتجيء غالبا وفيها نقص أو حشو أو تبذل أو تشويه أو إبهام، وهذه بليتنا في تسعة أعشار الشعر المنظوم الموزون في هذه الأيام»(١٨). ويرى شعراء العصر الحديث أن الوزن والقافية أمر زائد على جوهر الشعر، يقول أدونيس «الشعر هو الكلام الموزون المقفى، عبارة تشوه الشعر فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق وهي إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها، فهذه الطبيعة عفوية، فطرية، انبثاقية وذلك حكم عقلي منطقي»(١٩). لهذا دعا الشعراء إلى تجاوز معايير القصيدة وتأسيس كتابة جديدة لا تلتزم بمراسم ومعايير الشعر العربي.

وقد تحدث ادريس بلمليح في مؤلفه (المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب) عن مبنى الشعر ومبنى النثر موضحا الفرق بين الشعر والترسل مستدلا بتحديد المرزوقي:«إن مبنى «الترسل» على أن يكون واضح المنهج، سهل المعنى، متسع الباع، واسع النطاق، تدل لوائحه على حقائقه وظواهره على بواطنه، إذ كان مورده على أسماع مفترقة (...) فمتى كان متسهلا متساويا، ومتسلسلا متجاوبا تساوت الآذان في تلقيه.» أما مبنى الشعر عند المرزوقي فعلى «العكس من جميع ذلك لأنه مبني على أوزان مقدرة، وحدود مقسمة، وقواف يساق ما قبلها إليها مهيأة، وعلى أن يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر إلى غيره إلا ما يكون مضمنا بأخيه، وهو عيب فيه. فلما كان مداه لا يمتد بأكثر من مقدار عروضه وضربه، وكلاهما قليل، وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتا بيتا، وكل بيت يتقاضاه بالاتحاد، وجب أن يكون الفصل في أكثر الأحوال في المعنى وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه، والأخذ من حواشيه حتى يتسع اللفظ له فيؤديه على غموضه وخفائه» ويعلق ادريس بلمليح على أن التركيب الشعري عند المرزوقي «تركيب وزني إيقاعي، قائم بفسه، ولا مجال فيه للخلط بين الوحدة

التركيبية التي تحدد خطاب النثر، وهي الجملة، والوحدة التركيبية التي يقوم عليها الخطاب الشعري، وهي البيت الذي لابد من أن ينتهي معناه بانتهاء مبناه، أي بمجيئ القافية.»(٢٠)

ويضيف ادريس بلمليح في سياق حديثه عن التركيب الشعري أن مبنى الشعر، عند المرزوقي، نظام للتوازي «تفرضه مكونات الوزن على مكونات اللغة المنجزة في إطار الرسالة الشعرية» لأن مبنى الشعر يختلف كثيرا عن اللغة العادية وعن مبنى النثر الفني لأن نظام الشعر قائم على الوزن.(٢١) أما طه حسين فيرى أن الشعراء قد جددوا في «أوزان الشعر وقوافيه كما جددوا في صوره ومعانيه ملائمين بذلك بين شعرهم وحضارتهم، وقد لعب شعراء المغرب العربي بأوزانه وقوافيه ما شاء لهم اللعب. فاستحب الناس وما زالوا يستحبون لعبهم ذاك»(٢٢). ويضيف «لم يعرف الشعر اليوناني القديم قافية ولم يعرف الشعر اللاتيني قافية وأبيح لكليهما رغم ذلك من الروعة والخلود ما لا يرقى إليه الشك. فليس على شبابنا من الشعراء بأس في ما أرى من أن يتحرروا من قيود الوزن والقافية إذا نافرت أمزجتهم وطبائعهم (...) وما أحر تشوقنا إلى لون جديد من هذا الفن الأدبي الرفيع يرضي حاجتنا إلى تصوير جديد للجمال.»(٢٣) يرى محمد غنيمي هلال في سياق حديثه عن موسيقى الشعر أن الإيقاع قد يتوافر في النثر، فيما يسميه قدامة بـ«الترصيع» «وقد بلغ الإيقاع في النثر درجة يقرب بها كل القرب من الشعر، أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي.»(٢٤)

ويرى محمد بنيس أن الفلاسفة المسلمون أول من تبنى تعريف الشعر بالفصل بين الوزن والقافية متأثرين بكتاب «الشعرية» لأرسطو والشعر اليوناني، فجاء تعريف ابن سينا مميزا الشعر عند العرب وغيرهم، يقول:«إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة.»(٢٥) أما الفارابي فقد قارن بين شعر العرب وغيرهم، يقول: «وأشعار العرب في القديم والحديث فكلها - ذوات قواف، إلا الشاذ منها، وأما أشعار سائر الأمم الذين سمعنا أشعارهم فجلها غير ذات قواف. وخاصة القديمة منها، وأما المحدثة منهم فهم يرومون بها أن يحتذوا في نهاياتها حذو العرب.»(٢٦)

أما الدراسات الشعرية الغربية الخاصة بالشعر ومفهومه فلم تعط للشعر تعريفا موحدا، ويؤكد ج. ل. جوبير أنه «يصعب إعطاء تعريف موحد للشعر نظرا للتنوع الأقصى للأشكال والوظائف.»(٢٧) مما يدل على أن هناك تصورات متعددة ومتغيرة لمفهوم الشعر، وهي تصورات ستستمر في الوجود من نص إلى آخر، مما يدل أن كل قصيدة جديدة يمكنها أن تضع محل السؤال تعريف الشعر نفسه.(٢٨)

نستخلص من حديثنا عن مفهوم الشعر أن:

* الوزن هو المعيار الأساسي لعزل الشعر عن النثر.
* رفض أصحاب الشعر المنثور للتعريفات المتداولة، إذ رأوا أن الوزن والقافية يقيد الشعر، لذلك فهو ليس مقوما ضروريا.
* اختلاف الدراسات العربية والغربية في إعطاء تعريف محدد للشعر.

٣-١مفهوم النثر في اللغة:

نثر الشيء: رماه متفرقا، والنثر خلاف النظم من الكلام(٢٩) .

نثر الكلام: أكثره(٣٠) .

النثري ومنثور: prose, prosaic;in prose; خلاف منظوم.(٣١) جاء في لسان العرب. «هو النثرة أي الخيشوم وما ولاه، أو الفرجة بين الشاربين حيال وترة الأنف، أو الدرع الواسع، ونثر أنفه أخرج ما فيه من الأذى، ونثرت النخلة أخرجت ما في بطنها»

يعرف القاموس المحيط للفيروز آبادي كلمة «نثَر» بنثر الشيء ينثُرُه نثْرا ونثاراً، رماه متفرقا كنثْره، فانتثر وتَنَثّر وتناثر والنثارةُ والنثَرُ ما تناثر منه، ما ينتثر من المائدة فيؤكل للثواب، وتناثروا مرضوا فماتوا، ونثر الكلام والولد أكثره، ونثر ينثر نثرا أو استنثر استنشق الماء ثم استخرج ذلك من نفس الأنف كانتثر. توحي هذه المعاني جميعا بالتبعثر واللاتناسق لهذا سمي النثر نثرا لأن شكله يوحي بعدم التناسق عكس الشعر الذي يتميز بشكل واضح لأنه يتقيد بالوزن والقافية.

وفي المعجم الوسيط «يقال رجل نثر، مذياع للأخبار وللأسرار، والنثار والنثارة ما تناثر به الشيء.»(٣٢)

والمعجم الوسيط يقترب من المفهوم الأدبي لأنه «المنثور الكلام المرسل غير الموزون ولا المقفى، وهو خلاف المنظوم، والناثر من يجيد الكتابة نثرا، والنثر الكلام الجيد يرسل بلا وزن ولا قافية، وهو خلاف النظم، ويقال كلامه در نثير.»(٣٣)

«النثر في الكلام لا يشبه النثر للحب، تلقيه كما اتفق بذارا، أو للطير، بل هو نظيم في مسلك العقل، والرؤية، منسوقا بنظام، تعبيرا عن خواطر ومواجيد، يقصد به الإبانة عن قصد، قد يجيئ مباشرا يساق لغرض الإفصاح عن فكرة، وقد يساق منمقا، متناغما، لغاية جمالية إلى جانب المقصود من إيراده.

وبذا يختلف النثر عن الشعر بأنه نميقة العقل، أو رغيبة الإبانة، بينما الشعر ينطلق من مناخ نفسي داخلي يسمى الحالة، وينسام على نسائم العاطفة، وأجنحة الخيال. النثر لمناخ النفس وأجوائها في المنطلقات الخارجية. والشعر ينسل من داخل النفس ويدور في فلكها العميق، أو يتجنح للمدى القصي الأبعد»(٣٤)

١-٤ مفهوم النثر في الأدب:

لم يكن اهتمام الأدباء والنقاد بالشعر بأقل من اهتمامهم بالنثر والنظر في مفهومه ومقوماته وإن لم يصلنا منه إلا القليل. يرى ابن رشيق: أن ما ضاع من الموروث النثري أكثر كثيرا مما ضاع من الموروث الشعري«وكان الكلام كله منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة (...) فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره ولا ضاع من الموزون عشره.»(٣٥)

يرى محمد مندور أن «الإنسان عندما تعلم اللغة كان يتكلم نثرا للتعبير عن حاجات حياته، وللتفاهم مع غيره من البشر، والفرق كبير بين لغة الكلام النثرية، وبين النثر الأدبي، وأقدم النصوص التي وصلتنا نصوص شعرية لا نثرية، فالشعر تحفظه الذاكرة، والشعر أسهل حفظا من النثر، ولذلك وعت الذاكرة النصوص الشعرية، بينما لم تع النصوص النثرية كالخطب وغيرها، وتناقل البشر محفوظهم الشعري حتى اخترعت الكتابة، وبدأ عصر التدوين، فدونت أول الأمر الأشعار المحفوظة، ولذلك نطالع دائما في كتب الأدب أن الشعر أسبق ظهورا من النثر الأدبي».(٣٦)

وهكذا نلاحظ أن مفهوم النثر يختلف عن مفهوم الشعر، كما أن أقدم النصوص التي وصلتنا شعرية لا نثرية، لسهولة حفظ المنظوم عن المنثور. لذلك كان الشعر أسبق ظهورا من النثر الأدبي.

٢- الفرق بين الشعر والنثر:

لم يكن التفريق بين النثر والشعر واضحا عند العرب القدماء. وقد وصف عرب الجاهلية النثر القرآني بأنه شعر، ونجد انتقادا للشعر والشعراء في القرآن الكريم «والشعراء يتبعهم الغاوون. ألم تر أنهم في كل واد يهيمون. وأنهم يقولون ما لا يفعلون»(٣٧). ويقول تعالى: «وما علمناه الشعر وما ينبغي له»(٣٨). إلا أن النقاد لم يصنفوا القرآن الكريم لا نثرا ولا شعرا، فطه حسين يرى أن القرآن ليس شعرا ولا نثرا وإنما هو قرآن، ويرى صفاء خلوصي أن القرآن «ليس شعرا ولا نثرا إنما هو كلام سماوي إيقاعي أجمل من الشعر والنثر معا»(٣٩). ويضيف أنه لولا هذا الإيقاع الخاص بالقرآن الذي لا يجاريه أي إيقاع شعري أو نثري لما أمكن تجويده، لأن التجويد ضرب من الغناء الديني فالتفاعيل الرائعة التي تزدوج بعضها مع بعض فتؤلف هذا التأثير القوي المنسق الذي لا نجد له مثيلا أو ضريبا. وهذا الإيقاع في الآيات المكية أقوى منه في الآيات المدنية.

ميز الشيخ شمس الدين النواجي في كتابه «مقدمة في صناعة النظم والنثر» بين كل من النظم والنثر والشعر فرأى أن النظم هو الكلام الموزون في الموازين العربية، وقد جمعها الخليل بن أحمد ورتبها في خمسة عشر بحرا وهي: الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث والمتقارب، وزاد الأخفش بحرا عليها، وسماه المتدارك. فأصبح الجميع ستة عشر بحرا، أطلق عليها: «علما العروض والقوافي.»(٤٠). أما النثر فقد عرفه بـ«الكلام المرسل» أو «المسجع»، و«الشعر قول مقفى» موزون بالقصد.(٤١)

تطرق الجاحظ إلى فضل الكتاب في الثقافة العربية، فرأى للكتابة والخط ما يفوق دلالة الإشارة، لهذا رأى أن «فضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسان العرب.»(٤٢) وهذا لا يعني أن الجاحظ يفخر بذلك ولكنه يوضح أن الشعر خاص باللغة العربية، كما أنه لا يقبل الترجمة، فـ«الشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب لا كالكلام المنثور، لهذا لا يمكن أن يكون أداة للتواصل الثقافي، فلو حول الشعر العربي بطل الوزن الذي هو معجز الشعر العربي قائلا «وقد نقلت كتب الهند، وترجمت حكم اليونانية وحوّلت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسنا وبعضها ما انتقص شيئا ولو حوّلت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن مع أنّهم لو حوّلوها لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجم في كتبهم التي وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمهم.»(٤٣)

أما قدامة ابن جعفر فأقام التفرقة بين النثر والشعر على أساس أن «الشعر محصور بالوزن، محصور بالقافية، يضيق على صاحبه. والنثر مطلق غير محصور فهو يتسع لقائله.» إلا أنه لا يرى الوزن كافيا لتسمية الكلام شعرا، فالشاعر «إنما سمي شاعرا لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره. وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفى.»(٤٤)

الفرق بين منزلة الشعر ومنزلة النثر يرجع بالأساس الى طبيعة الموضوعات التي تحدد طبيعة جنس الكتابة، شعراً كان أم نثراً أو التوفيق بينهما.

يذكر التوحيدي في كتاب الإمتاع والمؤانسة قولا لأبي عابد الكرخي وهو «أن النثر أصل الكلام والنظم فرعه، والأصل أشرف من الفرع والفرع أنقص من الأصل، لكن لكل واحد منهما زائنات وشائنات، فأما زائنات النثر فهي ظاهرة لأن جميع الناس في أول كلامهم يقصدون النثر، ومن شرفه أيضا أن الكتب القديمة والحديثة النازلة من السماء على ألسنة الرسل بالتأييد الإلهي مع اختلاف اللغات كلها منثورة مبسوطة، ومن فضيلة النثر أيضا، كما أنه إلهي بالوحدة كذلك وهو طبيعي بالبدأة، والبدأة في الطبيعيات وحدة، كما أن الوحدة في الإلهيات بدأة.»(٤٥) ونلاحظ أن التوحيدي يميل إلى تفضيل النثر على الشعر، لهذا جعله أصل الكلام وفي هذا تشريف له عن النظم الذي اعتبره فرعا وجاء في نفس الكتاب رأي «لعيسى الوزير» جاء فيه: «أن النثر من قبل العقل، والنظم من قبل الحس، ولدخول النظم في طي الحس دخلت إليه الآفة وغلبت عليه الضرورة واحتيج إلى الإغضاء عما لا يجوز مثله في الأصل الذي هو النثر.»(٤٦)

وقد سعى النقاد العرب القدامى إلى التمييز الدقيق بين الشعر والنثر للوقوف على الخصائص الجوهرية لهذا الفن، وقد اعتمد ابن الأثير الفوارق التالية:

* النظم وقف على الشعر دون النثر
* لكل فن من الفنيْن مفرداته

يتصف الشعر بالإيجاز والنثر بالإطالة (المثل السائر لابن الأثير)

وقد فضل بعض الأدباء الشعر في مخاطبة الملوك. يقول ابن رشيق: «من فضل الشعر أن الشاعر يخاطب الحاكم باسمه وينسبه إلى أمه، ويخاطبه بالكاف كما يخاطب أقل ألونة، فلا ينكر ذلك عليه.»(٤٧)

يرى ابن رشيق القيرواني «أن النثر العربي أقدم في الوجود من الشعر وإلى أن النثر مطلق والشعر مقيد يحتاج إلى وزن وقافية.»(٤٨)

أما محمد بنيس فيرى أن الأوزان قد كانت ومعها القافية، «هي المقياس السائد في فصل الشعر عن النثر، ومن ثم فإن الخروج على قوانينها التقليدية أول ما مس الأذن التقليدية، مما أحدث خللا لم يستسغه القارئ.»(٤٩)

وفي التفريق بين الشعر والنثر يرى محمد غنيمي هلال أن النقد العربي لم يعن بأجناس النقد الموضوعية في النثر والشعر وإنما انحصر اهتمام النقاد في النثر الذاتي، وما نجده في أدب الرسائل فهو قريب إلى تاريخ الأدب «على أن كثيرا مما ذكروه في باب الرسائل مكرور مع ما أورده في الخطابة، ثم أن الرسائل والخطابة قد غزتهما – بعد تطورهما– دروب التخيل والمجاز، حتى قربا من

الشعر، فأصبحت لغتهما في «الشعر المنثور» لا يفرقها من المنظوم غير الوزن. وقد كان الوزن هو الفاصل ما بين الشعر والنثر عند نقاد العرب، لأنهم لم يتناولوا في نقدهم غير الأدب الذاتي، والنثر فيه – كالشعر – حافل بضروب الخيال: على خلاف ما رأينا في النقد الموضوعي عند أرسطو لا يحفل بتنميق العبارة كثيرا في المسرحية والملحمة، ويرى أن الوزن ليس هو الفارق الوحيد بين الشعر والنثر، وأن الشعر الموضوعي غني بموارده الأخرى غير اللغوية، فهو أقل حاجة إلى استعمال المجاز، ولذا كان الكتاب – عند أرسطو – أحوج إلى استعمال المجاز من الشعراء.»(٥٠) وأضاف أن أرسطو يرى أن الفصاحة والبلاغة«كما يردان في المنظوم، يردان في المنثور وأحسن مواقعها ما ورد في المنثور.»(٥١)

اكتشفت الدراسات الشكلية الحديثة أن اللغة الشعرية ذات بنية تميزها عن بنية الكلام النثري. فقد اهتم جون كوهن في كتابه «بنية اللغة الشعرية» بالمسألة الشعرية، حيث عالج اللغة الشعرية مستفيدا من التصور البنيوي للغة، فطبقه على الكلام أي الرسالة نفسها، حيث سيجعل من الشكل موضوع بحثه، فنظر في مجموعة من القضايا أهمها مستوى العبارة أو ثنائية «نظم– نثر» فجميع نظم الشعر تستند في الواقع إلى معايير متعارف عليها، وتشترك هذه المعايير في أنها لا تستخدم من اللغة إلا وحدات غير دالة. فإذا ما حبسنا نظرنا في النظم الفرنسي المطرد وجدناه يعتمد على الوزن والقافية، أي على المقطع والفونيم. والحال أن المقطع والفونيم وحدتان أصغر من الكلمة أو الفونيم أي أصغر من الوحدة الدلالية الدنيا ولا يغير شيئا من دلالة رسالة أن تكون بهذا العدد أو ذاك من المقاطع، كما لا يؤثر في معنى كلمة اشتراكهما مع غيرها في القافية. وقد ميز جون كوهن في كتابه «بنية اللغة الشعرية» بين نموذجي «الشعر» و«النثر». يرى جون كوهن أن «النثر والشعر نموذجان مختلفان في الكتابة ويمكن تمييزهما داخل اللغة نفسها.»(٥٢)

كما اعتبر الشعر نقيضا للنثر، «فالشعر ليس اختلافا عن النثر فحسب، بل إنه يتعارض معه كذلك، فهو ليس «اللا نثر»، بل «نقيض النثر»، الكلام النثري يعبر عن الفكرة وهذه بحد ذاتها استدلالية، مما يعني أن النثر يمضي من الأفكار إلى الأفكار.»(٥٣)

فصل كوهن بين الشعر والنثر على أساس اختلاف المعنى في الشعر عنه في النثر. يقول: «في اللغة يقابل عادة الشكل بالمعنى ناسبين إلى الشكل المستوى الصوتي فقط، وفي الحقيقة يجب علينا أن نميز بين مستويين شكليين: الأول على صعيد الصوت، والثاني على صعيد المعنى. فللمعنى شكل أو «بنية» يتغير عندما نمر من الصياغة الشعرية إلى ترجمتها النثرية، فالترجمة تحافظ على المعنى لكن تفقدها.»(٥٤)

ولأن الشكل هو لسان حال الشعر، فترجمة القصيدة إلى النثر يمكن أن تكون صحيحة إلى أبعد مدى نريده إلا أنها لا تحتفظ في الوقت نفسه بأي قدر من الشعر.(٥٥)

الوزن عند جون كوهن لا يحقق الشعر إذا أضيف إلى النثر، فهو لا يوجد عنده «إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى، إنه تركيب صوتي– دلالي. وبذلك يتميز عن باقي وسائل النظم كالاستعارة مثلا التي تندرج في المستوى الدلالي فقط»(٥٦)

إذا كان الشعر، في نظر جون كوهن، نقيضا للنثر، فإن الشعر يتضمن النثر أيضا. الشعر دائري، والنثر خطوطي. وهذا المظهر المتناقض يبرز للعيان، ومع ذلك لم يقم له علم الشعر اعتبارا على الإطلاق، فلقد جعل هذا العلم من مسألة «الرجوع» سمة منعزلة، تضاف من الخارج إلى الكتابة بهدف منحها بعض الخصائص الموسيقية، في حين أن التناقض يكون البيت، لأنه ليس بكامله بيتا أي رجوعا، ولو كان كذلك لما كان باستطاعته أن يحمل معنى، وبما أنه يحمل معنى فإنه يظل خطوطيا. فالكتابة الشعرية هي شعر ونثر في آن. قسم من عناصرها يحقق الرجوع بينما يحقق القسم الآخر الخطوطية العادية للكلام. والعناصر الأخيرة تعمل في الاتجاه العادي للتفريق، أما العناصر الأولى فتعمل على العكس من ذلك، في الاتجاه اللآتفريقي.»(٥٧)

وهكذا يوضح كوهن أن الكتابة الشعرية دائرية على «المستوى الإيقاعي» وخطوطية على «المستوى الدلالي»،

ولذلك فهي تهدف إلى نوع من الموازاة بين هذين المستويين.

وترى بربرا جونسون (Barbara Johnson) في التفريق بين الشعر والنثر الاستحالة النظرية والتاريخية لتقرير من من الشعيرات الإثنتين تسبق الأخرى، ليست سوى حجرة عثرة من المنظور المنهجي. السؤال الذي تطرحه هذه الاستحالة - استحالة الدور الذي يلعبه، في القراءة، التوزيع الحيزي لامتداد نصي - هو بالتحديد السؤال الذي يطرحه مفهوم «الشعر في حالة نثر». لأنه إذا كان، كما يرجوه كلوديل Claudel، «البيت الجوهري والأساسي» ليس سوى «فكرة معزولة ببياض»(٥٨)، إذا كان الفرق الشكلي بين بيت شعري ونثر ينحصر بالدرجة الأولى في فرق المسافة، إذن كل تساؤل حول «شعرفي حالة نثر» محتو على تنظيم توزيع حيزي لا هو بطارئ له ولكنه يساهم في تكوينه.

لتحليل سير عمل مجال شعيراتنا الإثنتين، فلنقارنْ مثلا المقاطع التالية: زيت الكوك، مسك وقطران وقطران، مسك وزيت الكوك. ما الذي تغير في التبادلية في المواضع؟ الكلمات هي نفسها. لم يتغير شيئ لا في المعنى، ولا في الدلالة، ولا في العلامة، ولا في العلاقة النحوية. المقطع الأول أخذ من الشعيرة الشعرية، والمقطع الثاني أخذ من الشعيرة النثرية. المقطع الأول لا هو أكثر أدبيا، ولا أكثر مجازية، ولا أكثر نموذجية، ولا هو أكثر تركيبية من المقطع الثاني.

لنفترض أن الفرق بين النثر والشعر ليس هو الجوهر ولكن المرجع، هل لا نتوصل بالتحديد إلى المفهوم التناظري، خطأ، للعلاقة بين الشعر والنثر الذي يفترضه أن يعالجه «الشعر في حالة نثر».

في الحقيقة النقص في الملاحظات السالفة ينقسم إلى قسمين:

١- لا تأخذ بعين الاعتبار بأن النثر، في مفهومه الشائع، ليس نصا موسوما «نثر» لكن عكس ذلك فهو نص لا يحمل أي إشارة لسانية، فهو الشيء الذي نفعله جميعا، مثل M. Jourdain دون أن نعلمه. فهل كل نص يُصرّ على قانون النثر يسمى «نثرا»؟ وهل الفرق بين النثر والشعر يظهر بين طابعين، أو بين وجود أو غياب النوع؟

٢- إذا كان إبراز مدلول» نثر «ب» شعر في حالة نثر «يتعلق بإبراز قانون»لا شعر» أو «شعر منحرف» أو بصيغة أخرى إن «الشعر في حالة النثر» ينبني على الشعر الذي يندثر والذي لا يؤكد ماهيته إلا بإحالته على ما ليس هو، إذن «الشعر في حالة النثر» يُشتق، في الحقيقة، أيضا من بين رمزين اثنين يختار النص الانتماء إلى أحدهما.

نجد أنفسنا أمام عكسين يلتقيان فيما بينهما. الشعر في حالة النثرهو المصدر الذي منه تختل القطبية بين وجود وغياب، بين نثر وشعر.

إن وصف «الشعر في حالة النثر» لا يتم إلا من خلال هدم محاولة وصفه نفسها. عدم معرفة ماهية الفرق، هو في نفس الوقت تساؤل حول كيفية تغيير عدم التأكد بأثر رجعي التأكد السابق، والتحدث سوى انطلاق من عدمية هذا التأكيد.

إن سؤال الفرق، الذي لا يمكن لا الإجابة عليه ولا معرفة ماذا يسأل السؤال، لا يمكن إلا أن يتكرر، لكن تكرار هذا الخلل الوظيفي للسؤال هو الذي يولد نص الأشعارفي حالة النثر.(٥٩)

نستخلص تعدد الفروق بين الشعر والنثر، إلا أنهما يلتقيان في قدرة كل منهما على بلوغ الجمال الفني سواء في صياغتهما الفنية أو في الإيقاع المميز لكل منهما، سواء كان إيقاعا نثريا أو إيقاعا شعريا أي الإيقاع الذي يبنيه الوزن والقافية أو اللفظة والتعبير.

يخيل إلي أن الفرق بين منزلة الشعر ومنزلة النثر يرجع بالأساس إلى طبيعة الموضوعات التي تحدد طبيعة جنس الكتابة، شعرا كان أم نثرا أو التوفيق بينهما.

٣- ترجيح الشعر على النثر:

اختلف النقاد في ترجيح الشعر على النثر. يرى زكي مبارك أن «إيثار الشعر على النثر له مظاهر كثيرة في البيئات العربية، فهذا أبو بكر الخوارزمي الذي كان يحفظ نحو خمسين ألف بيت من الشعر لم يعرف عنه أنه اهتم بحفظ الرسائل حتى ذكروا أنه لم يحفظ غير رسالة واحدة في «كتاب الصاحب» إلى ابن العميد جوابا عن كتابه عليه في وصف البحر. والواقع أن الشعر أقرب إلى

النفس من هذه الناحية، وهو بالذاكرة أعلق، وعلى الألسنة أسير بفضل القوافي والأوزان.»(٦٠)
ويذكر الكاتب أن من كُتّاب القرن الرابع من فاضل بين الشعر والنثر ومقام الكتاب ومقام الشعراء وقد لفت نظرهم ما كتبه الثعالبي في تفضيل النثر وابن رشيق في تفضيل الشعر ردا عليه، فالثعالبي نوه بفضل النثر للتفاهم في شؤون الحرب والسلم والصناعة والسياسة والإدارة. أما الموضوعات التي تمس الأحاسيس والعواطف فالشعر أصلح فيها من النثر.
ويأخذ الكاتب على الثعالبي حينما ذكر في أسباب ترجيح النثر على الشعر «أن الشعر تصون عنه الأنبياء وترفع عنه الملوك» فرأى بأن حجة التعالبي واهية لأن» الشعر أقرب إلى أرواح الأنبياء، وأنا لا أتصور الأنبياء إلا شعراء، وإن جهلوا القوافي والأوزان لأن الشعر الحق روح صرف، والنبوة الحقة شعر صراح.»(٦١)
وقد رد عبد القاهر الجرجاني في كتابه «دلائل الإعجاز» على من ذم الشعر والاشتغال بعلمه فدافع عنه مستدلا بالحديث النبوي الشريف وأمر النبي صلى الله عليه وسلم بقول الشعر وسماعه، وارتياحه له. ويرد الجرجاني على من ذم الشعر لأنه كلام موزون مقفى، يقول: «وإن زعم أنه ذم الشعر من حيث هو موزون مقفى، حتى كأن الوزن عيب، وحتى كأن الكلام إذا نُظم نظْم الشعر، اتضح في نفسه، وتغيرت حاله، فقد أبعد، وقال قولا لا يعرف له معنى، وخال العلماء في قولهم: «إنما الشعر كلام فحسنه حسن، وقبيحه قبيح. «وقد روى ذلك عن النبي صلى الله عليه وسلم مرفوعا أيضا.»(٦٢)
أما التوحيدي فهو من نقاد القرن الرابع اتسمت آراؤه بالطابع الفلسفي. في هذه المرحلة «نشأت مسألة المفاضلة بين الشعر والنثر، وظهر فريقان متعارضان، كان كل منهما» يستعين في تفضيل الشعر أو النثر بأمور خارجة عن طبيعتهما أحيانا.»(٦٣)
كما يورد التوحيدي آراء بعض المنتصرين للشعر. قال ابن نباتة: «من فضل النظم أن الشواهد لا توجد إلا فيه، والحجج لا تؤخذ إلا منه، أعني أن العلماء والحكماء والفقهاء والنحويين واللغويين يقولون: (قال الشاعر) و(هذا كثير في الشعر) و(الشعر قد أتى به). فعلى هذا، الشاعر هو صاحب الحجة، والشعر هو الحجة.»(٦٤) كما يقال «ما أحسن هذه الرسالة لو كان فيها بيت من الشعر، ولا يقال: ما أحسن هذا الشعر لو كان فيه شيء من النثر، لأن صورة المنظوم محفوظة وصورة المنثور ضائعة.»(٦٥)
يرى أبو هلال العسكري أن الشعر يغلب عليه الزور ولو أن الشاعر لا يرد منه إلا حسن الكلام أما النثر فعليه مدار السلطان والصدق لا يطلب إلا من الأنبياء، وفضل الشعر على النثر عند أبي هلال يرجع إلى استفاضته في الناس وتأثيره في الأعراض، والأنساب، فلا تطيب مجالس الظرفاء والأدباء إلا بإنشاده، وهو أصلح للألحان(٦٦).
ويضيف العسكري أن الشعر يسمح لعلية القوم من التطرق لمواضيع لو تناولوها نثرا جاءت ناقصة. يقول في الصناعتين: «...إن مجالس الظرفاء والأدباء، لا تطيب، ولا تؤنس، إلا بإنشاد الأشعار، ومذاكرة الأخبار، وأحسن الأخبارعندهم ما كان في أثنائها أشعار، وهذا شيء مفقود في غير الشعر.»(٦٧)
يقول ابن رشيق «ليس للجودة في الشعر صفة إنما هو شيء يقع في النفس عند المميز».
أما ابن رشيق ففضل الشعر على النثر، فقد جاء في باب «في فضل الشعر» من كتاب العمدة أن كلام العرب نوعان: منظوم ومنثور، ولكل منهما ثلاث طبقات: جيدة ومتوسطة ورديئة، فإذا اتفقت الطبقتان في القدر ولم يكن لإحداهما فضل على الأخرى كان الحكم للشعر ظاهرا لأن كل كلام منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة، فاللفظ إذا كان منثورا تبدد في الأسماع وإذا كان موزونا تألفت أشتاته وهو في كل ذلك يشبه اللفظ بالدر إذا كان منثورا لم يؤمن عليه(٦٨).
ابن رشيق فضل الشعر على النثر مستدلا على أن القرآن جاء منثورا لا منظوما «فكما أن القرآن أعجز الشعراء وليس بشعر كذلك أعجز الخطباء وليس بخطبة، والمترسلين وليس بمترسل، وإعجازه الشعراء أشد برهانا. ألا ترى كيف نسبوا النبي صَ إلى الشعر لما غُلبوا وتبين عجزهم ؟ فقالوا: هو شاعر، لما في قلوبهم من هيبة الشعر وفخامته.»(٦٩)
من الأدباء من فضل الشعر على النثر نذكر منهم ابن

وهب الكاتب إذ يقول:
«واعلم أن الشعر أبلغ البلاغة.»(٧٠)

٤- ترجيح النثر على الشعر:

كما اختلف النقاد في ترجيح الشعر على النثر اختلفوا كذلك في ترجيح النثر على الشعر والمفاضلة بينهما. يرى القلقشندي في ترجيح النثر على الشعر أن النثر أرفع درجة من الشعر«إذ الشعر محصور في وزن وقافية يحتاج الشاعر معها إلى زيادة الألفاظ والتقديم فيها والتأخير، وقصر الممدود دون المقصور، وصرف ما لا ينصرف، ومنع ما ينصرف من الصرف، واستعمال الكلمة المرفوضة، وتبديل اللفظة الفصيحة بغيرها، وغير ذلك مما تلجئ إليه ضرورة الشعر فتكون معانيه تابعة لألفاظه، والكلام المنثور لا يحتاج فيه إلى شيء من ذلك، فتكون الفاظه تابعة لمعانيه»(٧١)

شبهت علاقة النثر بالشعر بعلاقة المشي بالرقص

ويضيف أن النثر مبني على مصالح الأمة لما يشتمل عليه من مكاتبات الملوك وما يلتحق به من ولايات السيوف وأرباب الأقلام.(٧٢)

في القرن الخامس الهجري «فضل المرزوقي النثر على الشعر ودعم وجهة نظره بالقول إن الخطابة كانت لدى الجاهليين أهم من الشعر، وإن الشعراء قد حطوا من قيمة الشعر بتعرضهم للسوقة حتى قيل (الشعر أدنى مروءة السري وأسرى مروءة الدنيء)، كما أن إعجاز القرآن لم يقع بالنظم، فلهذه الأسباب كان النثر أرفع شأنا من الشعر ومن ثم تأخرت رتبة الشعراء عن الكتاب.»(٧٣)

في مقدمة «شرح ديوان الحماسة» يعلل المرزوقي تأخر رتبة المنظوم عن رتبة المنثور عند العرب فيقول: «واعلم أن تأخر الشعراء عن رتبة البلغاء موجبة تأخر المنظوم عن رتبة المنثور عند العرب لأمرين: أحدهما أن ملوكهم قبل الإسلام وبعده كانوا يتباهون بالخطابة، وكانوا يأنفون من الاشتهار بقرض الشعر، والثاني أنهم اتخذوا الشعر مكسبة وتجارة، وتوصلوا به إلى السوقة كما توصلوا إلى العلية، وتعرضوا لأعراض الناس، ومما يدل على أن النثر أشرف من النظم أن الإعجاز به من الله تعالى جده والتحدي من الرسول عليه السلام وتعاطيه دون النظم، وقد قال الله عز وجل:» وما علمناه الشعر، وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين.»(٧٤)

ولشرف النثر قال الله تعالى: «إذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤا منثورا.»(٧٥) وقال ابن كعب الأنصاري: «من شرف النثر أن النبي صلى الله عليه وسلم لم ينطق إلا به آمرا وناهيا ومستخبرا ومخبرا وهاديا وواعظا، وغاضبا وراضيا.»(٧٦)

يقول التوحيدي «ألا ترى أن الإنسان لا ينطق في أول حاله من لدن طفوليته إلى زمان مديد إلا بالمنثور المتبدد، والميسور المتردد ؟ ولا يلهم إلا ذاك، ولا يناغي إلا بذاك، وليس كذلك المنظوم لأنه صناعي، ألا ترى أنه داخل في حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف مع توقي الكسر واحتمال أصناف الزحاف، لأنه لما هبطت درجته عن تلك الربوة العالية دخلته الآفة من كل ناحية.»(٧٧)

جمع التوحيدي الكثير من الآراء، ونجد فيما جمعه حول مسألة إعجاز القرآن من حجج أبي عابد الكرخي مثلا في تفضيل النثر: «أن النثر أصل الكلام والشعر فرعه، والأصل أشرف من الفرع، والفرع أنقص من الأصل. لكن لكل واحد منهما زائنات وشائنات، فأما زائنات النثر فهي ظاهرة لأن جميع الناس في أول كلامهم يقصدون النثر، وإنما يتعرضون من نظم في الثاني بداعية عارضة، وسبب باعث وأمر معين. ومن شرف النثر أيضا أن الكتب القديمة والحديثة النازلة من السماء على ألسنة الرسل بالتأييد الإلهي، مع اختلاف اللغات، كلها منثورة مبسوطة، متباينة الأوزان، متباعدة الأبنية، مختلفة التصاريف، لا تتقيد بالوزن، ولا تدخل في الأعاريض، ومن شرفه أيضا أن الوحدة فيه أظهر، وليس كالمنظوم داخلا في حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف، مع توقي الكسر واحتمال أصناف الزحاف.»(٧٨) وذهب عيسى الوزير إلى «أن النثر من قبل العقل، والنظم من قبل الحس.»(٧٩) وقال ابن طراوة – وكان من فصحاء أهل العصر في العراق – «النثر كالحرة والنظم كالأمة، والأمة قد تكون أحسن وجها وأدمث شمائل وأحلى حركات، إلا أنها لا توصف بكرم جوهر الحرة.»(٨٠)

«الحاتمي في القرن الرابع الهجري، يجعل في كتابه «حلية المحاضرة» بابا في نظم المنثور، أي نقل المعنى

من النثر إلى الشعر.»(٨١)
يحدد العسكري الخصائص التي يجب توفرها في الكاتب فيقول: «ينبغي أن تعلم أن الكتابة الجيدة تحتاج إلى أدوات جمة وآلات كثيرة من معرفة العربية لتنقيح الألفاظ، وإصابة المعاني، وإلى الحساب وعلم المساحة والمعرفة بالأزمنة والشهور والأهلة وغير ذلك مما ليس هنا موضع ذكره وشرحه لأننا إنما عملنا هذا الكتاب لمن استكمل هذه الآلات كلها وبقي عليه المعرفة بصنعة الكلام وهي أصعبها وأشدها.»(٨٢)
لخص ابن قتيبة في كتابه «أدب الكاتب» تحديد الخصائص التي تؤدي إلى الوصول إلى رتبة الكتاب كحفظ القرآن الكريم والإلمام بالحديث الشريف ليعرف الكاتب«الصدر والمصدر، والحال والظرف، وشيئا من التعاريف والأبنية وانقلاب الياء عن الواو، والألف عن الياء، وأشباه ذلك.»(٨٣)
في المثل السائر يضع ابن الأثير أصول الكتابة ويحدد الشروط التي يجب على الكاتب الاقتداء بها لممارسة الكتابة من أهمها: «تصفح الكاتب كتابة المتقدمين، ويطلع على أوضاعهم في استعمال الألفاظ والمعاني، ثم يحذو حذوهم، وثانيهما أن يمزج كتابة المتقدمين بما يستجيده لنفسه من زيادة حسنة، إما في تحسين ألفاظه أو في تحسين معانيه، الثالثة أن لا يتصفح كتابة المتقدمين، ولا يطلع على شيء منها، بل يصرف همه إلى حفظ القرآن الكريم، وكثير من الأخبار النبوية، وعدة من دواوين فحول الشعراء، ممن غلب على شعره الإجادة في المعاني والألفاظ، ثم يأخذ في الاقتباس، فيقوم ويقع، ويخطئ ويصيب، ويضل ويهتدي، حتى يستقيم على طريقة يفتتحها لنفسه.»(٨٤)
ويميل ابن الأثير إلى الطريقة التي ينتهجها الكاتب لنفسه فيبدع فيها. وقد جعل ابن الأثير من إلمام الكاتب بحل الآيات القرآنية والأخبار النبوية والأبيات الشعرية أهم مقومات الكتابة قائلا: «ولقد مارست الكتابة ممارسة كشفت لي عن أسرارها، وأظفرتني بكنوز جواهرها، إذ لم يظفر غيري بأحجارها فما وجدت أعون الأشياء عليها إلا حل آيات القرآن الكريم، والأخبار النبوية، وحل الأبيات الشعرية.»(٨٥)

ويذكر علي شلق أن نثر عبد الحميد كان «ذو رونق، تعانق أناقة الممارسة فيه ملاطف الاستعداد، وتتواكب الصنعة مع البراعة، يأخذ من النغم الموسيقي حلاوة وتطرية، وتواقيع متراتبة، ومن الشعر عذوبة، وصاحبة، ومن المعمارية تناغم لبنة مع أختها، وتلاحم مدماك بسقف، وذلك التلاقي العجيب بين عمارة العود، والقنطرة، والطنف، والبهاء، فتراه يرسل إرسالا دون تكلف الكلام، أو يسجع أحيانا دون تعلم للتنغيم.»(٨٦)
ابن الأثير من أهم النقاد الذين اهتموا بالسجع، ففي رأيه «لو كان مذموما لما ورد في القرآن الكريم فإنه قد أتى منه بالكثير حتى أنه لا يؤتى بالصورة جميعا مسجوعة كصورة الرحمان وصورة القمر وغيرها. وبالجملة لم تخل منه صورة من الصور.»(٨٧) وأضاف «أن الأصل في السجع إنما هو الاعتدال في مقاطع الكلام، والاعتدال مطلوب في جميع الأشياء، والنفس تميل إليه بالطبع، ومع هذا فليس الوقوف في السجع عند الاعتدال فقط ولا عند تواطؤ الفواصل على حرف واحد، إذ لو كان ذلك هو المراد من السجع لكان كل أديب من الأدباء سجاعا، وما من أحد منهم ولو شدا شيئا يسيرا من الأدب إلا ويمكنه أن يؤلف ألفاظا مسجوعة ويأتي بها في كلام، بل ينبغي أن تكون الألفاظ المسجوعة حلوة حادة طنانة رنانة، لا غثة ولا باردة. وأعني بقول رثة وباردة أن صاحبها يصرف نظره إلى السجع نفسه من غير نظر إلى مفردات الألفاظ المسجوعة وما يشترط لها من الحسن ولا إلى تركيبها وما يشترط له من الحسن، وهو في الذي يأتي به من الألفاظ المسجوعة كمن ينقش أثوابا من الكرسف أو ينظم عقدا من الخزف الملون وهذا مقام تزل عنه الأقدام ولا يستطيعه إلا الواحد من أرباب هذا الفن بعد الواحد. ومن أجل ذلك كان أربابه قليلا. فإذا صفي الكلام المسجوع من الغثاثة والبرد فإن وراء ذلك مطلوبا آخر: وهو أن يكون اللفظ فيه تابعا للمعنى لا أن يكون المعنى فيه تابعا للفظ، فإنه يجيء عند ذلك كظاهر مموه، على باطن مشوه، ويكون مثله كغمد من ذهب على نصل من خشب.»(٨٨)
وقف ابن الأثير على خصائص السجع وشروطه ولم يعتبره أعلى درجات القول لأن القرآن الكريم لم يأت كله

مسجوعا، بل جاء بالمسجوع وغير المسجوع. وقد رأى زكي مبارك أن «بناء الجملة لم يخرج في جوهره عن السجع طوال القرن الثاني والثالث.»(٨٩)
ويذكر جودت فخر الدين أن ابن الأثير رأى «النثر حلا للشعر، أو للآيات القرآنية أو الأحاديث والأخبار النبوية، كما جعل لكل (حل) طريقة خاصة به، وقال بان تعلم الكتابة إنما يتم عن طريق حفظ الأشعار والآيات والأحاديث. لقد كان ابن الأثير – فيما يبدو– يبحث عن مادة (معرفية) للكتابة النثرية، فوجد إلى جانب القرآن والحديث النبوي مصدرا آخر للمعرفة هو الشعر، وذلك لغزارة معانيه، كما يتضح لنا فيما يأتي» فإن قيل: الكلام قسمان: منظوم ومنثور، فلم حضضت على حفظ المنظوم وجعلته مادة للمنثور، وهلا كان الأمر بالعكس؟ قلت في الجواب: إن الأشعار أكثر والمعاني فيها أغزر، وسبب ذلك أن العرب الذين هم أصل الفصاحة جل كلامهم شعر، ولا نجد الكلام المنثور في كلامهم إلا يسيرا، ولو كثر فإنه لم ينقل عنهم، بل المنقول عنهم هو الشعر، فأودعوا أشعارهم كل المعاني.(٩٠)
اهتم النقاد القدماء بالنثر الفني وتوضيحه وعلاقته بالشعر كما حددوا الأسس التي تقوم عليها الكتابة لما كان من دور للكاتب في المحيط الاجتماعي والأدبي والسياسي.
نستخلص مما تقدم أن النثر لا يقل أهمية عن الشعر، فقد ظل منافسا له عبر العصور ويرجع عدم الاهتمام به في مرحلة من مراحل التاريخ الأدبي إلى ضياع معظم الموروث النثري الذي أدى إلى تراجعه عن الشعر في فترة من الفترات.
عبد القاهر الجرجاني في «دلائل الإعجاز» وضح أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة وإنما لملاءمة معنى اللفظة لمعنى اللفظة التي تليها، فاللفظة قد تروق في موضع وتوحش في موضع آخر.(٩١)
في حين نجد أن زكي مبارك يرى أن تقديم الثعالبي للنثر كان لغرض شخصي، «فخوارزمشاه الذي قدم إليه «نثر النظم وحل العقد» كان من هواة أن يقدم النثر على الشعر إيثارا لبعض الكتاب، أو حقدا على بعض الشعراء»، وهذا ليس بغريب من كتاب ذلك العصر، فأحكامهم تتأثر بأهواء الرؤساء، ويضيف زكي مبارك أن ابن رشيق الذي فضل الشعر على النثر يقول: «ولم أهجهم بهذا الرد وأورد هذه الحجة لولا أن السيد أبقاه الله قد جمع النوعين، وحاز الفضيلتين، فهما نقطتان من بحره، ونوارتان من زهره»، وهذا دليل على أن الحقائق تصور بحسب ما توحي به الأهواء.(٩٢)
وأضاف الكاتب أن التأليف في نقد النثر كان قليلا بالنسبة للتأليف في نقد الشعر، لأن القدماء كانوا يرون الشعر أرفع فنون الجمال، أما النثر فلم يكن إلا أداة من أدوات التعبير عن الأغراض العلمية والسياسية والدينية. ويضيف بأن الوقت قد حان للعناية بالنثر، فهو اليوم صاحب السلطان في المشرق والمغرب.(٩٣)
وأشار قدامة ابن جعفر «إلى أن السجع في الكلام كمثل القافية في الشعر، وإن كانت القافية غير مستغنى عنها والسجع مستغنى عنه فأما أن يلزمه الإنسان في جميع قوله ورسائله وخطبه ومناقلاته فذلك جهل من فاعله، وعي من قائله.»(٩٤)
وأشاد ابن خلدون بكتاب الرسائل، فقال «فإن صاحب خطة الرسائل والكتابة لابد أن يتخير من أرفع طبقات الناس، وأهل المروءة والحشمة منهم.»(٩٥)
أما محمد كرد علي في «أمراء البيان» فقد بين دور الكاتب وعلو منزلته: «فقد رفع الملوك من بني العباس بعض كتابهم إلى الوزارات، وقلما رفعوا شاعرا لشعره لأن الشعر خيال وحس، والكتابة عقل وحقيقة، وحاجة الملوك في تدبيرها إلى العقول أكثر من احتياجها إلى العواطف، والعلوم على اختلاف ضروبها تكتب نثرا.»(٩٦)
أما سؤال التوحيدي «أيهما أشد تأثيرا» في النفس، الشعر أم النثر ؟ وقد أجاب عنه أبو سليمان المنطقي إذ قال: «النظم أدل على الطبيعة لأنه من حيز التركيب، والنثر أدل على العقل لأنه من حيز البساطة. وإنما تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور لأنا للطبيعة أكثر منا للعقل، والوزن معشوق للطبيعة والحس، ولذلك يفتقر له عندما يعرض استكراه في اللفظ، والعقل يطلب المعنى، فلذلك لا حظ للفظ عنده وإن كان متشوقا معشوقا.»(٩٧)

وقد أشار جودت فخر الدين إلى أن التوحيدي أثار أسئلة عميقة فيما يتعلق «بطبيعة التركيب الشعري وما يتبعها من تأثير في النفوس، وإن كانت أسئلة صادرة عن هموم فلسفية أو فكرية... يبدو ذلك واضحا في طرحه للسؤال السابق بصيغة أخرى على أبي سليمان: «لم لا يطرب النثر كما يطرب الشعر ؟ فكان الجواب: لأننا منتظمون، فما لاءمنا أطربنا، وصورة الواحد (أي الوحدة) فينا ضعيفة ونسبتنا إليه بعيدة.» وقد خلص أبو سليمان المنطقي من ذلك إلى تعليل إعجاز القرآن بأن صاحب الرسالة «غلبت عليه الوحدة، فلم ينظم من تلقاء نفسه، ولم يستطعه، ولا ألقى إلى الناس عن القوة الإلهية شيئا على ذلك النهج المعروف، بل ترفع عن كل ذلك، وخص في عرض ما كانوا يعتادونه ويألفونه بأسلوب حير كل سامع.»(٩٨)

نستخلص أن العلاقة بين الشعر والنثر لا تتحدد بالعروض فحسب، لأسباب متعددة وهي:

* أن العروض يؤدي إلى الصنعة والتكلف.
* تغير الذوق تجاه الأوزان.
* وجود إيقاع خاص بالنثر.

٥- علاقة الشعر بالنثر:

فيما يتعلق بقضية الشعر وعلاقته بالنثر، فقد أشار أبو حيان إلى أن العروض لا يكفي الشاعر إذا لم يكن مطبوعا، لأن العروض صناعة قد تؤدي إلى التكلف، كما تنبه إلى تغير الذوق تجاه الأوزان مع تقادم الزمن وزيادة التخلي عن إنشاد الشعر، ملاحظا بذلك العلاقة بين الأوزان والألحان. وأكثر من ذلك، تنبه أبو حيان إلى إيقاع خاص بالنثر، فزاد على ابن طباطبا في تقريبه بين الشعر والنثر من ناحية المعنى، تقريبا بينهما من ناحية الإيقاع، وخلص إلى القول «أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم.»(٩٩)

ويرى جودت فخر الدين أنه «لم يطرأ أي جديد جوهري على قضية العلاقة بين الشعر والنثر والمفاضلة بينهما في القرنين السادس والسابع للهجرة. إلا أن ابن الأثير قد قلب مفهوم الصنعة عند ابن طباطبا رأسا على عقبه، بأن جعل الشعر مادة للنثر بدل أن يكون النثر مادة للشعر عند ابن طباطبا. لذلك فقد نصح ابن الأثير الكتاب بحفظ الأشعار: «من أحب أن يكون كاتبا، أو كان عنده طبع مجيب، فعليه بحفظ الدواوين ذوات العدد، ولا يقنع بالقليل من ذلك، ثم يأخذ في نثر الشعر من محفوظاته، وطريقه أن يبتدئ فيأخذ قصيدا من القصائد، فينثره بيتا بيتا على التوالي، ولا يستنكف في الابتداء أن ينثر الشعر بألفاظه أو بأكثرها، فإنه لا يستطيع إلا ذلك، وإذا مرنت نفسه، وتدرب خاطره، ارتفع عن هذه الدرجة، وصار يأخذ المعنى ويكسوه عبارة من عنده، ثم يرتفع عن ذلك حتى يكسوه ضروبا من العبارات المختلفة.»(١٠٠) وقد شبه غنيمي هلال علاقة النثر بالشعر بعلاقة المشي بالرقص. «فالمشي له غاية محددة تتحكم في إيقاع الخطو، وتنظم شكل الخطو المتتابع الذي ينتهي بتمام الغاية منه. أما الرقص فعلى العكس من ذلك، فعلى الرغم من استخدامه نفس أجزاء الجسم وأعضائه التي تستخدم في المشي، له نظام حركات هي غاية في حد ذاتها.»(١٠١) ويضيف أن الشعر أيضا هو تأمل في التجربة الذاتية وهو الخلق الأدبي مرده الذوق لا الفكر لأن موضوع الذوق هو الجمال. لهذا كانت صلة الشعر بالحقائق العلمية كامنة في جمالها أو قبحها دون البرهنة عليها. وإذا كان الشعر يستعين بالموسيقى الكلامية فلقوتها الإيحائية وقدرتها على التعبير.(١٠٢)

«ومن قبل كان الشعر لا يتميز عن النثر إلا بالوزن والقافية. وكان هذا التفريق شكليا لا يبين عن روح الشعر، ولهذا تحدثوا قديما عن الشعر المنثور، كأنهم أقروا بأن روح الشعر قد توجد حيث لا نظم كما هو مصطلح عليه، وقد أصبح ينظر في الشعر إلى تلك الحميا، وإلى ذلك الشعور المشبوه في التعبير عن التجربة الذاتية. وفي هذا انصرف الشعر الحديث في جوهره إلى الموضوعات الغنائية. فالشعر التعليمي نظم لا شعر وكذلك الملاحم، فهي لا تعد شعرا إلا فيما قد تحتوي عليه من بعض مقطوعات غنائية، وكلاهما في العصر الحديث إلحاد في عالم الفن. أما المسرحية فهي –من حيث أنها مسرحية – ليست شعرا وجدانيا، لأن موضوعها وطولها لا يتمشيان مع

ما عليه الشعر الوجداني، ولكنها قد تعد شعرا فيما تدل عليه من جوانب وجدانية – بوصفها عدة مقطوعات وجدانية دون نظر إلى وحدتها المسرحية الموضوعية، لأن مثل هذه الوحدة تضر بوحدة الشعر الوجداني.»(١٠٣)

وقد أقر غنيمي هلال أن ما يقصد بالغنائية لدى كل من موليير وراسين فهي ذاتية موضوعية.

٦ - لغة الشعر ولغة النثر:

فرق محمد غنيمي هلال بين لغة الشعر ولغة النثر، فجعل «لغة الشعر لغة العاطفة ولغة النثر لغة العقل، ذلك أن غاية النثر نقل أفكار المتكلم والكاتب. فعبارته يجب أن تشف في يسر عن القصد، والجمل فيه تقريرية، وعلامات على معانيها، ووسائل تنتهي بانتهاء الغاية منها. وموضوعه حدث من الأحداث أو مسألة من المسائل المبنية أولا على الأفكار. أما الشعر فإنه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعرا يتجاوب هو معه، فيندفع إلى الكشف فنيا عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور، وفي لغة هي صور.»(١٠٤) صور إيحائية، تريد للكلمات قوتها التصويرية الفطرية الحسية، فيعيد بذلك إلى اللغة «دلالتها الهيروغليفية التصويرية.»(١٠٥) وقد مثل غنيمي هلال بقول فولتير «إن الشعر وضع صورة متألقة مكان الفكرة الطبيعية في النثر.»(١٠٦)

عمل الشاعر الاستجابة لشعوره أما الناثر فعمله تلبية لفكرة أو حجة. لهذا فجمال النثر كامن في صياغته وغايته وجمال الشعر في إيحائه

عمل الشاعر الاستجابة لشعوره أما الناثر فعمله تلبية لفكرة أو حجة. لهذا فجمال النثر كامن في صياغته وغايته وجمال الشعر في إيحائه.

يقارن محمد غنيمي هلال بين أسلوب الشعر والنثر فيرى أن «لغة الشعر موزونة. وأوزان الشعر مختلفة، ولكل وزن ما يلائمه من المعاني والأجناس الأدبية. وأما لغة النثر فليست موزونة. وينبغي ألا تكون الخطبة في عبارات موزونة، لأن الوزن يقضي– بمظهر المصطنع – على ثقة السامعين في الخطيب، ويصرف أنظاره إلى شيء آخر في نفس الوزن.ولكن ينبغي ألا تكون الخطبة خالية من الإيقاع لأنه يساعد على الإقناع. فالنثر إذا ينبغي أن يكون إيقاعيا وغير موزون.(١٠٧) أما لغة الشعر الحديث، عند بعض النقاد، فهي» الإطار العام الشعري للقصيدة من حيث صور هذا الإطار، وطريقة بنائه، وتجربته البشرية وهو ما تؤديه اللغة الشعرية من خلال الصور الشعرية والصور الموسيقية والموقف الخاص بالشاعر في تجربته البشرية».(١٠٨)

اهتم أحمد الشايب بلغة النثر فجعلها «لغة العقل يقرر قضاياه، ويسجل نتائجه، والشعر لغة العاطفة، غالبا يصورها ويثيرها، والعقل أسرع إلى التطور، وأقبل لعوامل الرقي لأنه تفكير نظري غير مقيد بعرف أو تقاليد.»(١٠٩)

وأشار ابن طباطبا إلى أن«أحسن الشعر أن يخرج كالنثر سهولة وانتظاما.»(١١٠) وجعل من النظم خاصية مميزة للشعر وقد جعل النثر أهم مرحلة لإرساء قواعد الشعر وبنائه قائلا «إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه.»(١١١)

ووضح جودت فخر الدين أن «الشاعر، حسب (مفهوم الصنعة) لابن طباطبا، يفكر نثرا يأتي بمعانيه من النثر ليصوغها أو لينظمها شعرا. فابن طباطبا لا يلحظ بالتالي، التباين في بنية المعنى بين الصيغة الشعرية والصيغة النثرية. المعنى عنده نثري في كل حال وإنما الشعر نظم يقوم على عناصر الصياغة من تخير وتركيب واستنساب وتنقيح»(١١٢) وفي هذا لا يجد ابن طباطبا مفرا من قبول فكرة الجاحظ عن المعاني الملقاة في الطريق، فيرد براعة الصنعة، أو براعة الشعر، إلى عملية نظم المعاني وإعادة ترتيبها. لكنه يتميز عن الجاحظ بأمرين: أولهما أنه يدرك تفاوت المعاني من حيث قيمتها، فلا يسوي بينها كما فعل الجاحظ في عبارته المشهورة عن المعاني الملقاة في الطرق، وثانيهما أنه يفهم العلاقة بين المعاني والألفاظ فهما أرحب، يسوي بين المعنى والمحتوى كما يسوي بين الشكل والألفاظ.»(١١٣). ويؤكد جودت فخر الدين «أن هذا التوحيد الذي أقره ابن طباطبا بين المعنى الشعري والمعنى النثري جعله

يقارب بين القصيدة والرسالة، فرأى أن «الشعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول». فالمعنى الشعري، عنده، مستقل عن شكله الوزني، إذ «الوزن في تقدير ابن طباطبا مجرد قالب خارجي»، وقد أدى به ذلك إلى افتراض لذتين يولدهما الشعر: اللذة الحسية -الإيقاع، واللذة العقلية – المعنى.»(١١٤)

صنف غنيمي هلال النثر إلى نوعين: «مستمر ومطرد، أو مقسم متقابل والأول ما ليست فيه وقفات طبيعية بين أجزائه التي لا يربط بينها سوى ألفاظ الربط، من حروف العطف والتعليق. والوقف الطبيعي يأتي في نهايتها. وهذا النوع من الأسلوب غير مستحسن، لأنه يستمر غير محدود حتى النهاية. والمرء يجب أن يرى أمامه مواضع للوقف. وإنما يلهث الناس في السباق قبل أن يروا الغاية، ولكن حين يرونها يدأبون في السير دون شعور بجهد. ولهذا يفضل أرسطو، الخطابة، العبارة المقسمة المتقابلة الأجزاء على أن يكون كل جزء منها غير طويل، «حيث يدركه الطرف بنظرة واحدة» وهذا النوع من العبارة مستحسن سهل الاتباع. أما حسنه فلأن العبارة فيه محدودة، يشعر السامع فيها أنه أفاد من كل جزء من أجزائها ليصل إلى نتيجة من سماعها وأما سهولة الاتباع فلأن العبارة يمكن تذكرها بسهولة، لأنها مقسمة إلى أجزاء، فهي أشبه بالشعر في تقسيمها العددي، والشعر أسهل اتباعا من النثر. على أن كل جزء من الأجزاء يجب أن يستقل بمعنى. ويجب كذلك ألا ينقطع فجأة بالإضافة إلى الجزء لسوفوكليس: «هذه أرض كاليدون، ومن أرض بليونيز طالعنا السهول الباسمة عبر المضيق.»(١١٥)

جاء في «مجلة أبوللو ١٩٣٤» مقال «نظرات في الشعر» لمختار الوكيل ميز فيه الكاتب بين لغة النثر والنظم، والنثر والشعر، والشعر والنظم، والنثر الشعري معتبرا لغة الشعر لغة المثل الأعلى.(١١٦) فرأى أن الخلاف يتسع كثيرا بين النثر والشعر من حيث أنهما أداة للتعبير. فالمرء ينفعل في حياته بدوافع مختلفة لا يكاد يميز أسبابها وتأثيرها: فتارة يخضع لسلطان العقل دون أن يعرف سبب ذلك وبذلك يبتعد عن العاطفة التي تجذب المرء نحو الأمر الذي ترغب فيه. ويخضع له خضوعا مطلقا من حيث لا يدري لذلك من سبب مشروع، هذا والعقل يختبر الأشياء ويفحصها ببرودة وجفاف ويضغط على كل ما عساه يمت إلى العاطفة بسبب، ويقرر في الأخير حالة واحدة، تستنبطه من تفكيره الصارم، ويقف حيالها لا يريم ولا يتحول، في حين أن العاطفة تجذب المرء نحو المر الذي تحبذه وترغب فيه.(١١٧)

وأشار في تمييزه بين النثر والنظم أن «التعبير عما يجول بالفكر عن طريق الألفاظ سبيلان مختلفان: أحدهما يتبع قواعد اللغة المقررة ولا يحيد عنها قيد أنملة، ويجري أسلوبه بحيث يوضح في جلاء الأفكار والآراء المقصودة منه، وهذا ما يعرف بالنثر، والآخر يخرج على تلك القواعد حيثما يضطر إلى ذلك، ويخرج كذلك على حروف الهجاء وتراكيب الألفاظ حين تضطره الموسيقى، ويعبر عن أفكاره وآرائه بأساليب تميل إلى الغرابة وتدعو التأمل والتفكير، وهو ما نطلق عليه اسم النظم. وهنا يعن لنا السؤال الآتي: أي السبيلين يتبع المرء في التعبير عن أفكاره: الشعر أم النثر؟(١١٨)

واستخلص الكاتب في تمييزه بين الشعر والنظم أن الناس «قد اصطلحوا منذ القديم على أن الشعر إنما يجب أن يجيء في صورة تميزه عن لغة الحوار والكتابة العادية، فكان أن تدرأ الشعر برداء النظم وهكذا بقي النظم إلى وقتنا هذا عاملا أساسيا في قول الشعر»(١١٩)

وقد تمتزج لغة الشعر بالنثر في بعض الأجناس الشعرية كالملاحم. فالبستاني يرى أن الملاحم عند اليونان مزيج من النثر والشعر، إذ يرى أن الشعر عند جميع الأمم لا يأتي على نسق واحد وربما كان هذا التباين سببا إلى ظهور أنواع من الجمال مختلفة الأشكال والصور، يقول «فالشاعر القصصي من اليونان وخلفائهم كان إذا قص حادثة رواها كلها شعرا وأما الشاعر العربي فينشد الشعر حيث يحسن وقعه وأكثر ما يكون ذلك في الوصف والخطاب والجواب ويقول الباقي نثرا. وفي هذه الطريقة نوع من التفكيه المأنوس. وهي طريقة شعراء البادية حتى يومنا. جلست مرة إلى حلقة شاعر منهم ينشد على نغم ربابته فشرع في مقدمة نثرية قصيرة حتى بلغ إلى وصف حسناء فجعل يتغنى بالشعر على نغم آلة الطرب فلما استتم قصيدته رجع إلى الكلام النثري بضع دقائق

حتى بلغ وصف وقعة بين قبيلتين فرجع إلى الإنشاد وهكذا ظل يتراوح قوله بين نثر وشعر نحو ثلاث ساعات، وذلك أيضا شأن القصاصين في كثير من الحواضر العربية.(١٢٠) وهكذا نلاحظ أن خاصية الخطاب الشعري متميزة عن الكتابة العادية لما يتميز به الشعر من خضوع لسلطان العاطفة وخرق لقواعد اللغة، وقد تحدث محمد بلبداوي عن خاصية الخطاب الشعري عند الأوروبيين، يقول: «ابتدأت جماعة (مو) وهي تعيد البحث والنظر في خاصية هذا الخطاب بمناقشة مصطلح «الانزياح Lécar» ومعادلاته المترددة على أقلام باحثين متنوعي الاهتمامات. من هذه المعادلات على سبيل المثال: «تجاوزAbus» (فاليري)، و«انتهاك viol» (ج. كوهن). و«زلةscandale » (بارث)، و«شذوذ anomalie» (تودروف)، و«جنون» folie (أراكون) و«انحرافdéviation» (سبيتزر) «هدمsubversion» (ج. بيطار J. Peytard)، و«خرقinfractio» (م. ثيري..Thiry M). ولاحظت الجماعة أن هذه المصطلحات مع أنها تنتمي إلى معجم أخلاقي لم يبد أي واحد من خالقيها أو مروجيها أي رد فعل حيال هذا الأصل المعجمي الذي قد يوحي في المجمل الأعم أو يحيل على تلك النظرية التي تعتبر الفن ظاهرة مرضية، والتي كان لها صيت قوي في القرن التاسع عشر.(١٢١)

٧- الشعر المنثور وإشكالية المصطلح:

لقد التصق مصطلح الشعر المنثور بحركة التحديث الشعري التي أعلن عنها كل من امين الريحاني وأحمد زكي أبو شادي وجبران خليل جبران، وإبراهيم ناجي، وأبو القاسم الشابي، وحسن كامل الصيرفي، وعلي محمود طه، وخليل شيبوب، وغيرهم من الشعراء. وقد عرف محمد حسن عواد الشعر المنثور بقوله: «الشعر المنثور شعر أصيل قائم في الآداب كلها، ومعروف معترف به في العربية لا يحتاج الأمر فيه إلى جدال لأن الشعر في حقيقة أمره موجة أو سيال باطني يبعث فكرة كبيرة، أو فطرة مستهوية تتصل بعالم من عوالم الدنيا أو من عوالم النفس الإنسانية فهو حياة من حيوات النفس وليس صياغة أو هندسة أو لعبا بالألفاظ. هذه الفلسفة نستطيع أن ندرك منها أن للشعر الحديث تاريخا هائلا منذ القدم. وليس هو جديد علينا كما يذهب بعض الكتاب إلى تسميته بالموضة الجديدة. وأذكر هنا أن العرب كانوا يسمون القرآن شعرا(...) وكان الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام يدافع عن القرآن(...) إذن نعرف من ذلك أنهم يعرفون الشعر غير القافية والوزن.(١٢٢) وقد قام الشعر المنثور على أساس نثري باستخدام موسيقى الفكر التي تعتمد على التوازي والترادف والتقابل والتنظيم التصاعدي للأفكار، إلى جانب تكرار السطور والكلمات والأفكار في مجموعات متنوعة وذلك تقليدا للشعر الحر الذي يكتبه الإفرنج.(١٢٣)

لم يعرف أي جنس من الشعر ما عرفه الشعر المنثور من إشكالية المصطلح. فقد كان الريحاني أول من استعمل هذا المصطلح سنة ١٩٠٥، وتبعه مطران سنة ١٩٠٦في مرثيته لأستاذه اليازجي، حيث حاول أن يتحرر فيها من قيود الوزن والقافية.(١٢٤) ثم جاءت بعد ذلك محاولات الشعراء الشبان الذين تعددت تسمياتهم وتصنيفاتهم على صفحات المجلات الذائعة الصيت كمجلة «أبوللو»، ومجلة «الرسالة»، ومجلة «الأديب»* وغيرها من المجلات. ويعتبر الريحاني أول شاعر عربي اهتم بالشعر المنثور كحركة شعرية جديدة في الشعر العربي. وهو ما يدعى عنده بالفرنسية (vers libre) وبالإنجليزية (free verse) أي «الشعر الحر الطليق»، وذلك بفعل إطلاق شيكسبير الشعر الإنجليزي من قيود القافية. وإطلاق وولت وايتمان الشعر من قيود العروض. وقد جعل الريحاني لهذا الشعر الطليق «وزنا جديدا مخصوصا، وقد تجيئ القصيدة من أبحر عديدة متنوعة.(١٢٥) إلا أننا نجد شعراء آخرين أطلقوا على الشعر غير المقفى مصطلح «الشعر المرسل» محاكاة لما كان يسمى بالإنجليزية بـ«blank vers» ويرى بعض النقاد أن هذا الجنس من الشعر ليس جديدا على الشعر العربي الذي عرف قديما في نماذجه الشعر غير المقفى(ومنهم من صنف هذا النوع من الشعر بالشعر المنثور). وكثيرا ما كان يخلط النقاد بين الشعر المنثور والشعر المرسل.

يعتبر محمد فريد أبو حديد أول شاعر كتب الشعر المرسل في مصر والعالم العربي. وكتب أبو شادي كذلك الشعر المرسل، كما كتب الشعر الحر. وقد وصل الشعر المرسل على يد علي أحمد باكثير درجة عالية

مقلدا شكسبير في مسرحياته فاعتمد تجربة الشعر غير المقفى. ففي تقديمه لمسرحية «روميو وجولييت» وصف نظمه بأنه «مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر»(١٢٦). إلا أن هذه المصطلحات لم تخرج من دائرة «الشعر المنثور». فكتابة الشعر غير المقفى ليس أمرا جديدا، فقد عرف الشعر العربي قديما كتابة الشعر الغير المقفى، إذ يعتبر رزق الله حسون، أول شاعر كتب الشعر غير المقفى في الأدب العربي الحديث، إلا أنه لم يطلق تسمية على تجربته الجديدة، واكتفى بالقول أنها جاءت «على أسلوب الشعر القديم بلا قافية.» وفي مقال لنجيب حداد قارن فيه بين الشعر الأوربي والشعر العربي، وأطلق على هذا الشعر اسم «الشعر الأبيض» وهو ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي vers blanc واستعمل هذا المصطلح أيضا ل. شيخو في كتابه «تاريخ الآداب العربية في الربيع الأول من القرن العشرين» حيث عرفه بقوله «فيما يدعونه بالشعر الأبيض غير المقفى». على حين سماه نعيمة في الغربال «الشعر المطلق (غير المقفى)». أما إبراهيم العريض فاستخدم «الشعر المطلق» مرادفا للشعر المرسل. وسماه خفاجي في كتابه «مذاهب الأدب» «الشعر المطلق أو المرسل». وعلى أية حال فإن المصطلح الذي يقابل blank verse في العربية ويحظى بالشيوع هو «الشعر المرسل» وهو المصطلح الذي استخدمه معظم الشعراء والنقاد العرب، ولا سيما المصريون. أم نيقولا فياض فقد رأى أن يطلق على تجربته القائمة على أساس التقنية العروضية – والتي طورها إلى «شعر غير منتظم» أو «النظم المرسل المنطلق»– مصطلح «الشعر الطليق». وقد اقترح حسين الغنام ساخرا أن تسمى هذه التجربة «النثر المشعور» أو «الشعرالمنثور».

وثمة نقاد آخرون مثل سامي الكيالي وخفاجي يخاطون هذا المصطلح بمصطلح آخر هو الشعر المنثور Poerty in prose او الشعر الحر Free verse الذي يقوم على الإيقاع النثري أكثر من الإيقاع الوزني. وقد سبب اختلاف المصطلحات المستخدمة خلطا في فهم القراء الذين لم يستطيعوا التمييز بوضوح بينها، وخاصة أن بعض النقاد يسمي المزدوج والرباعيات شعرا مرسلا.(١٢٧)

أما ميخائيل نعيمة فقد أطلق على الشعر المنثور مصطلح «الشعر المنسرح»، وذلك «خلال مقالة كتبها عن»وولت وايتمان». وأوضح أن كلمة «المنسرح» لا تمت بصلة إلى البحر الخليلي المعروف، وإنما الدافع لاختيارها، ما تعنيه هذه الكلمة، من الانطلاق والحركة في الجري إلى الهدف بسهولة ويسر ودون قيود. وخلص نعيمة إلى أن أبرز صفات هذا النوع من الشعر هي، عدم تقييده بوزن أو بقافية، وجريه «على السجية جريا ليس يخلو من الإيقاع الموسيقي والرنة الشعرية». ويضيف الكاتب أن تحديد نعيمة «أكثر دقة من التحديدات الريحانية وأقرب إلى مفهوم هذا الفن الشعري كما حدده رواده والنقاد الحديثون.»(١٢٨)

وهكذا نلاحظ أنه كلما اتصل العرب بالشعر الأوربي بحثوا عن وسائط جديدة تمكنهم من الخروج بالقصيدة العربية إلى أشكال فنية حديثة، لهذا تعددت مصطلحات الشعر بتعدد تصنيفاته، فوجد النقاد أنفسهم أمام مصطلحات متعددة تحيل على جنس شعري واحد وهو «الشعر المنثور».

وفيما يلي جرد لبعض المصطلحات التي تحيل على الشعر المنثور والتي ضمتها صفحات المجلات الأدبية المواكبة لحركة التحديث الشعري، كمجلة «الأديب» ومجلة «أبوللو»، ومجلة «الكاتب»، ومجلة «الرسالة» أو في تقديم الشعراء والنقاد لبعض الدواوين الشعرية المواكبة لحركة التحديث الشعري.

المصطلحات التي أدرجت في خانة الشعر المنثور

قصة منثورة– الياقوت المنثور– الموضة الجديدة– قصيدة قصصية– الشعر المرسل– النثر الفني– مجمع البحور– النظم المرسل المنطلق– البيت المنثور– النثيرة– قصيدة نثر– النثر المشعور–الشعر العصري– الشعر الحر– الشعر الطليق– الشعر المطلق– النثر الموقع– نظم مرسل حر– الشعر المنثور– القصيدة المنثورة– الشعر الجديد– الشعر المنطلق– الشعر الحر الطليق.

الهوامش

١- أمين الريحاني، الأعمال العربية الكاملة، المجلد ٩، الكتابات الشعرية، النقدية والأدبية، ص.٦.

٢- المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت،الطبعة ٣٧، ١٩٩٨،ص٩١,٢

٣- Encyclopedia Universalis, Dictionnaire des Genres et notions littéraires, Albin Michel ,2ème édition, 3 Encyclopedia Universalis et Albin Michel, Paris, 2001, p : 590

٤-المرجع السابق، ص. ٥٩٢,٤

٥-ابن طباطبا، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، الطبعة ١، بيروت، ١٩٨٢، ص. ٢٩

٦-جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي الطبعة ٢، ١٩٨٢، دار التنوير، للطباعة والنشر،بيروت، لبنان، ص ٢٥

٧-ابن وهب، الكاتب البرهان في وجوه البيان، الطبعة ١، بغداد،١٩٦٧، ص.١٦٠

٨-قدامة بن جعفر، نقد الشعر،تحقيق كمال مصطفى، الطبعة ١٩٧٨،٣، ص. ١٧

٩-جودة فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الحرف العربي، بيروت، لبنان، ص ١٥٤

١٠-ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان، الجزء ١، الطبعة ٢، مطبعة الكاتب العربي، دمشق،١٩٩٤ص. ١٣٤.

١١- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامين بيروت، لبنان،الطبعة٢. ١٩٨١،ص.٢٦٣

١٢- ابن خلدون، دار الفكر، الجزء ١، بدون تاريخ، ص ٥٧٣

١٣- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء ١: التقليدية، مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، الطبعة ١، ١٩٨٩، ص ١٤٩

١٤- المرجع السابق، ص. ١٤٩- ١٥٠

١٥- المرجع السابق، ص. ١٨

١٦- المرجع السابق الصفحة ذاتها.

١٧- جرجي زيدان، تاريخ الآداب العربية، دار العلم للملايين، الطبعة السابعة، ١٩٨٢،ص ٥٣

١٨- مجلة فصول، المجلد ٣، العدد ١، أكتوبر، نوفمبر، دسمبر، ١٩٨٢ ص. ١٥٩

١٩- أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة،، بيروت، الطبعة ٣، ١٩٧٩، ص. ١٠٨

٢٠- ادريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط،، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم ٢٢، ص. ٤٦٠- ٤٦٢.

٢١- المرجع السابق، ص٥١٢

٢٢- ألبير أديب، مجلة الأديب، الجزء الأول، السنة الثامنة عشرة، المجلد ٣٥، يناير ١٩٥٩، بيروت، ص٥٩

٢٣- المرجع السابق، الصفحة ذاتها

٢٤- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، لبنان،١٩٧٣، ص. ٤٦١

٢٥- محمد بنيس، التقليدية، ص١٦٤

٢٦- المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

٢٧- Joubert (JL) La poésie, formes et fonctions, E. Armand Collin, 1ère édition, Paris, 1989, p. 6

٢٨- Dessons (Gérard), introduction à analyse du poème. E. Bordas, Paris, 1991, p. 3

٢٩- المنجد الأبجدي، الطبعة ٤، ص ١٠٤٩، دار المشرق، بيروت، ١٩٦٧

٣٠- القاموس المحيط، تأليف العلامة اللغوي مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي،دار إحياء التراث العربي، بيروت، الجزء١، ص. ٦٦٥.

٣١- قاموس إلياس العصري، عربي إنجليزي، دار الجليل، بيروت، ١٩٨٠، ص٦٧٧.

٣٢- المعجم الوسيط، مادة نثر

٣٣- عن معجم الوسيط.

٣٤- علي شلق، نثر عبد الحميد، مراحل تطور النثر العربي في نماذجه، الجزء١، الطبعة ١، يناير١٩٩١، دار العلم للملايين، بيروت لبنان،ص ٢٧٨

٣٥- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، المرجع السابق، ص. ٧٤.

٣٦- محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص.١١.

٣٧- سورة الشعراء، الآية ٢٢٤- ٢٢٦

٣٨- سورة ياسين، الآية ٢٩.

٣٩- صفاء خلوصي، فن التقطيع والقافية، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، الطبعة الخامسة، ١٩٧٧، هامش صفحة ٣٩٠

٤٠- شمس الدين محمد بن حسن المعروف ب «النواجي»، مقدمة في صناعة النظم والنثر، حققه وقدم له وعلق عليه د.محمد بن عبد الكريم. منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ص. ٢٧

٤١- المرجع السابق، ص٣١.

٤٢- الجاحظ، كتاب الحيوان، الجزء ١، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الطبعة ٢،ص٨٥

٤٣- المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

٤٤- جودت فخر الدين عن جابر عصفور، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، المرجع السابق، ص ١٦٠-١٦١

٤٥- أبو حيان التوحيدي، كتاب الإمتاع، أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العربية، بيروت، صيدا، الجزء٢، الليلة ٢٥، ص١٣٠-١٤٧

٤٦- المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

٤٧- ابن رشيق القيرواني، العمدة،،المرجع السابق، ص.٢٣

٤٨- المرجع السابق، ص.١١.

٤٩- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة ١، ١٩٧٩، ص٧٧

٥٠- محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث، المرجع السابق، ص. ٢٠٤

٥١- المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

٥٢- Jean Cohen, structure du Langage Poétique, Flammarion , Paris, 1966 p. 28

٥٣- المرجع السابق، ص ٩١

٥٤- المرجع السابق، ص ٣٧

٥٥- المرجع السابق، ص٣٦

٥٦- المرجع السابق، ص ٥٢

٥٧- المرجع السابق، ص. ٩٥

٥٨- Claudel, Positions et Propositions, Gallimard, 1982, p. 10

٥٩- Barbara Johnson, La tentation de la symetrie, quelques conséquences de la poésie et prose, différence anatomique des textes. Pour Poétique 28, le discours une théorie du poème en prose de poésie, 1976, Editions Seuil, p.454-455

٦٠- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، الجزء ١،، دار الجيل،

بيروت، ١٩٧٥، ص. ١٩.
٦١- المرجع السابق، ص٢١
٦٢- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، دار المدني بجدة، الطبعة ٢، ١٩٩٢، ص٢٤
٦٣- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية المرجع السابق، ص ١٦٣
٦٤- التوحيدي، كتاب الإمتاع، المرجع السابق، ص. ١٣٦
٦٥- جودة فخر الدين، شكل القصيدة العربية،المرجع السابق، ص ١٦٥
٦٦- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، حققه وضبط نصه د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨١، ص.١٥٤
٦٧- المرجع السابق،ص. ١٥٦
٦٨- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، المرجع السابق، ص ٧٣.
٦٩- المرجع السابق، ص ٢١
٧٠- ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، المرجع السابق، ص ٣٥٠
٧١- القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، الجزء الأول، الهيئة المعربة العامة للكتاب،١٩٨٥،مركز تحقيق التراث، مكتبة الأندلس بجدة ص ٥٨.
٧٢- المرجع السابق، ص ٥٩
٧٣- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، المرجع السابق، ص. ١٦٧
٧٤- سورة ياسين، آية ٣٦
٧٥- سورة الإنسان، آية ٧٦
٧٦- أبو حيان التوحيدي، كتاب الإمتاع والمؤانسة، المرجع السابق، ص. ١٣٥
٧٧- المرجع السابق، ص ١٣٢
٧٨- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، المرجع السابق، ص١٣٢- ١٣٣
٧٩- المرجع السابق، ص١٣٤
٨٠- المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
٨١- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، المرجع السابق، ص ١٦٣
٨٢- أبو هلال العسكري، الصناعتين،المرجع السابق، ص١٦٠
٨٣- ابن قتيبة، أدب الكاتب، ت. محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، الطبعة ١، ١٩٨٢، بيروت، ص. ١٣
٨٤- ابن الأثير، المثل السائر، القسم الأول، ص.٨.
٨٥- المرجع السابق، ص.١٠١.
٨٦- علي شلق، مراحل تطور النثر العربي في نماذجه، المرجع السابق، ص٢٧٨
٨٧- ابن الأثير، المثل السائر، المرجع السابق، ص. ١١٤.
٨٨- ابن الأثير، المثل السائر،المرجع السابق، ص.١١٦-١١٧.
٨٩- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، المرجع السابق،، ص. ١١٦
٩٠- ابن الأثير، المثل السائر، المرجع السابق، ص. ٨٥.
٩١- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،المرجع السابق، ص. ٣٨-٣٩
٩٢- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، المرجع السابق، ص ٢٤
٩٣- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع،، المرجع السابق، ص. ١٣٠
٩٤- المرجع السابق، ص ١١٨
٩٥- ابن خلدون، المقدمة، المرجع السابق، ص. ٦١
٩٦- محمد كرد علي، أمراء البيان، دار الأمانة، ت. د. سامي الدهان، لبنان، الطبعة ٣، ١٩٦٩، ص ١٥
٩٧- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، المرجع السابق، ص ١٦٥
٩٨- المرجع السابق، ص ١٦٦ ٩٨
٩٩- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، المرجع السابق، ص. ١٦٦
١٠٠- ابن الأثير، ص ٨٤، عن جودت فخر الدين، ص ١٦٩
١٠١- غنيمي هلال،النقد الدبي الحديث، المرجع السابق، ص. ٣٧٩
١٠٢- المرجع السابق، ص. ٣٨٠.
١٠٣- المرجع السابق، ص. ٣٨٠ - ٣٨١
١٠٤- المرجع السابق، ص٣٧٧
١٠٥- المرجع السابق، ص ٣٧٨
١٠٦- المرجع السابق، هامش، ص. ٣٧٨
١٠٧- المرجع السابق، ص. ١٢٢
١٠٨- السعيد الورقي،لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة ٣، ١٩٨٤، ص.٦٥
١٠٩- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي،الطبعة ٧، ١٩٦٤، مكتبة النهضة المصرية، ص٩٠
١١٠- ابن طباطبا، عيار الشعر،المرجع السابق، ص ٤٨
١١١- المرجع السابق، ص ١١
١١٢- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، المرجع السابق، ص١٥٨
١١٣- المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
١١٤- المرجع السابق، ص. ١٥٨-١٥٩
١١٥- محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث عن كتاب الخطابة لأرسطو، ص. ١٢٢.
١١٦- مجلة أبوللو، المجلد ١، العدد ٢، مايو ١٩٣٤، ص. ٧٧٤ - ٧٧٦
١١٧- المرجع السابق، ص. ٧٧٤-٧٧٥
١١٨- المرجع السابق، ص. ٧٧٤
١١٩- المرجع السابق، ص. ٧٧٥
١٢٠- سليمان البستاني، إلياذة هوميروس، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس،الجزء ١، ص. ١٧١- ١٧٢
١٢١- أحمد بلبداوي، الكلام الشعري: من الضرورة إلى البلاغة العامة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة ١، ١٩٩٧، ص١٢٥
١٢٢- محمد حسن عواد، مجلة الأديب، الجزء ١، المجلد ٣٥، السنة ١٢، يناير ١٩٥٩ بيروت، ص. ٥٩
١٢٣- س. موريه، الشعر العربي الحديث ١٨٠٠- ١٩٧٠،تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمه وعلق عليه د. شفيع السيد ود. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦، ص. ٤٣٠
١٢٤- المرجع السابق ص.٩٦- ٩٧
* «مجلة الأديب» لصاحبها ألبير أديب، صدرت سنة ١٩٤٣ التف حولها كبار أدباء وشعراء لبنان ك «نيقولا فياضس، «أمين نخلة»، «عمر فاخوري»، «عبد الله العليلي»... كانت من أكثر المجلات انتشارا في العالم العربي، قد سايرت اتجاهات الأدب الحديثة كالاتجاه الرمزي والرومانسي والواقعي.
١٢٥- أمين الريحاني، هتاف الأودية، دار الجبيل، بيروت، ص٥٧.
١٢٦- س. موريه، الشعر العربي الحديث ١٨٠٠- ١٩٧٠، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، المرجع السابق، ص٢١١
١٢٧- س. موريه، الشعر العربي الحديث ١٨٠٠- ١٩٧٠، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، المرجع السابق، ص.٢١٦- ٢١٧
١٢٨- خليل أبو جهجهة، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد،دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة ١، ١٩٩٥، ص.١٢٩-١٣٠.

أ. ب. يهوشواع «الكراهية الشرقية» للعرب
صورة للعنصرية بين الأقليات في إسرائيل

يتسحاك لائور*

ترجمة وتقديم: نائل الطوخي*

يصور عدد كبير من الأدباء الإسرائيليين باعتبارهم دعاة سلام، فهم يشاركون في حركات سلام مثل حركة «السلام الآن» النخبوية الضيقة والتي تحمل بذور استعلائها على العرب والشرق بداخلها، ويحوزون الأضواء والاهتمام البالغ في الغرب، ويرشح بعضهم لجائزة نوبل. في مقابل هؤلاء، المنتمين إلى ما يسمى اليسار الصهيوني، والذين يعد الأديبان الإسرائيليان أ. ب. يهوشواع وعاموس عوز هما أبرز أوجههم، فإن ثمة تياراً آخر من اليسار الراديكالي في إسرائيل، لا صهيوني ومعاد للصهيونية، يقاطع من السلطة الإسرائيلية والجمهور بشكل واسع بسبب مطالبه الراديكالية من إسرائيل وبسبب عدائه المعلن للصهيونية، وإيمانه بشكل قاطع بحق الفلسطينيين في أرضهم وفي الكفاح لأجل الحصول عليها.

من أبرز وجوه هذا اليسار الراديكالي الشاعر يتسحاك لائور، والذي سجن لرفضه الخدمة العسكرية في السبعينيات كما عارض بشدة اجتياح لبنان في أوائل الثمانينيات، ولا يزال حتى الآن ممنوعا من الكتابة في الصفحة السياسية في الجريدة التي يعمل صحفيا بها، «هاآرتس»، وإنما يكتب في صفحة الثقافة، في مقابل الأديب الإسرائيلي الأشهر من أصول شرقية، مقدسية بالأحرى، أ. ب. يهوشواع، والذي يُقرأ باهتمام في إسرائيل والغرب، بسبب تماهيه المعلن مرارا وتكرارا مع الصهيونية، وبسبب استجاباته الفورية لكل الأوامر الأيديولوجية للدولة الإسرائيلية العنصرية.

* مترجم من مصر

في هذه المقالة والمنشورة في العدد الثاني من دورية ميتاعام الإسرائيلية اليسارية والتي يشرف على تحريرها الشاعر الإسرائيلي يتسحاك لائور، يقدم هذا الأخير قراءة لروايات يهوشواع، أجزاء من حواراته، وتصريحاته المعلنة للصحافة والتليفزيون، لكي يحلل عبر هذه القراءة أسباب كراهية جمهور الشرقيين (السفاراديم) في إسرائيل للعرب، ونوعية اندماجهم بالخط الصهيوني السائد، أشكال عنصريتهم، والتي تختلف تماما عن العنصرية الغربية «الإشكنازية» ضدهم، ولكي يقدم تحليلا بالغ الأهمية لأثر الصهيونية على الهوية اليهودية، مدى إضافتها لها أو مدى انتقاصها منها، ومطالب إسرائيل من المهاجرين إليها فيما يخص هويتهم ووطنهم السابق على كونهم «إسرائيليين»، وهذا عبر تحليل لكثير من عبارات يهوشواع الذي يحتفي كثيرا بالهوية الإسرائيلية العامة، التي تغطي على الهوية السابقة لليهود، وهو ما يراه لائور بلاهة عظمى، ومحاولة لتحويل «إسرائيل» إلى أسطورة عبقرية، عبر تجاهل السياق الاستعماري الذي نشأت فيه.

مقدمة: قسوة

تمنحنا الشفافية الأيديولوجية التي يمتاز بها أدب أ. ب. يهوشواع، من ناحية، بالإضافة إلى شعبية هذا الأدب بين قراء معينين، من ناحية أخرى، فرصة دائمة لكي نعرف شيئاً عن الدغل الكبير والمضبب لحياتنا المتخيلة، أي: شيء ما عن الشكل الذي نفسر به لأنفسنا «كيف أننا موجودون هاهنا». قبل أن أعيد تنسيق أفكاري حول أ. ب. يهوشواع وما يمثله، أريد قراءة جزء من حوار حديث أُجري مع الكاتب في ربيع ٢٠٠٤:

«ربما تندلع حرب مع الفلسطينيين. هذا ليس ضرورياً، وهو ليس مستحيلاً. غير أنه إن اندلعت حرب فلسوف تكون حرباً قصيرة جداً. ربما تستغرق ستة أيام. لأن كل قواعد الحرب سوف تختلف بعد أن نفكك المستوطنات وعندما لا نعود جيش احتلال. سوف نستعمل كامل قوتنا. لن نضطر إلى الركض للبحث عن هذا المخرب أو تلك الشاحنة، وإنما سوف نستعمل كامل قوتنا تجاه مجتمع كامل. سوف نستعمل القوة بشكل كلي.. سوف تكون حرباً أخرى تماماً.. أكثر قسوة بالنسبة للفلسطينيين. إذا أطلقوا صواريخ القسام على عسقلان فلسوف نقطع الكهرباء عن غزة. سوف نقطع الاتصالات في غزة. سوف نمنع عن غزة الوقود. سنستعمل كامل قوتنا كما فعلنا مع المصريين في مدن القناة ١٩٦٩، وعندئذ، عندما تكون المعاناة الفلسطينية مختلفة كلية، اكثر خطورة بكثير، سوف يقومون هم أنفسهم بتصفية الإرهاب. سوف يقبض الشعب الفلسطيني نفسه على الإرهاب، لن يكون له خيار آخر.. فليوقفوا إطلاق النار. لا يهم إن كانت تلك هي السلطة الفلسطينية أم حماس. من سيتولى المسؤولية عن الوقود والكهرباء والمستشفيات ويرى أن هذه الأشياء لا تعمل، سوف يقوم خلال أيام معدودة بإيقاف صواريخ القسام. سوف يغير الوضع الجديد قواعد اللعبة تماماً.. الحرب غير مرغوب بها غير أنها بالتأكيد تقوم بالتطهير. الحرب التي توضح للفلسطينيين أنهم مستقلون. ستريهم المعاناة التي سوف يعانوها في وضع ما بعد الاحتلال أنهم ملزمون بإيقاف العنف لأنهم مستقلون الآن. لن أرغب في معرفة أسمائهم على الإطلاق منذ اللحظة التي سننسحب فيها. لا أريد أي علاقات شخصية بهم. لن أعود في وضع الاحتلال وحفظ الأمن وفي ظلهما. بل سأقف أمامهما وقفة شعب قبالة شعب. دولة قبالة دولة. لن أذهب لأقوم بجرائم بجرائم حرب ضدهم، غير أني سأقف بكامل قوتي ضدهم. إن أطلقوا النار على عسقلان فلن تعود هناك كهرباء في غزة «آلام يهوشع» لقاء مع

أ. ب. يهوشواع «هاآرتس» (٣،١٩، ٢٠٠٤)
انتبهوا فقط للجملة القصيرة: «لن نضطر إلى الركض للبحث عن هذا المخرب أو تلك الشاحنة». في مارس ٢٠٠٤، عندما أجري هذا الحوار، وصل القتل المنظم لنشطاء الانتفاضة في الأراضي إلى درجة الصيد اليومي للبشر، المعتقلات والسجون ملآى، معسكرات الاعتقال تنفجر، وجيش الدفاع الإسرائيلي يقتل بدون تمييز «مخربون في طريقهم لتنفيذ عملية في إسرائيل». ما حدث في الحقيقة، في حالات كثيرة جدا، كان دخول القناصة لأماكن عامة، المقاهي، الجراجات، وقتل كل من يكون في محيط «المحكوم عليهم بالموت». غسالة اللغة التي يستعملها يهوشواع هي في الحقيقة شيء ما ليس مجال الإحاطة به هنا، وإنما يمكن فقط الالتفات إليه، داخل السياق الذي سنحتاج لدراسته في مرة أخرى: الانهيار الأخلاقي لحياتنا حتى أضحت مكاناً لا يمكن التمييز فيه بين الخير والشر. تبرز سهولة القتل في حوار مع يهوشواع في: «هم» يطلقون القسام، و«نحن» نقطع لهم الكهرباء. بأي سهولة تنقطع الكهرباء عن الأطفال الرضع في غزة، بأي سهولة ينفد الوقود في مستشفياتها، في مضخات المياه فيها، انتبهوا لـ«هم» التي يستعملها، وانتبهوا بشكل خاص لتوصيته بتنفيذ جرائم الحرب. أريد أن أوضح شيئاً بخصوصها: الصلة بين «هم» و«نحن» وبين جرائم الحرب كتوصية من كاتب في حوار متعجرف لنهاية الأسبوع.

صحيح، هذا الانحراف يمكننا سماعه على الموقع، في تليفونات المستمعين. لم يخترع يهوشواع هذه السادية ولا حتى المستمعين الذي يتلفنون ويطالبون بـ«قطع المياه «عنهم»، أو بقصف «هم»»، أو بقتل «هم» جميعاً. لقد قام جيش الدفاع الإسرائيلي بجرائم مثل تلك، مثل التجويع الجماعي في الانتفاضة السابقة، الإظلام في بيروت وفي مدن القناة وقصف سكان مدنيين. ومع كل هذا، حتى في هذا السياق، ينبغي الالتفات إلى الذروة: «الحرب غير مرغوب بها غير أنها بالتأكيد تقوم بالتطهير. الحرب التي توضح للفلسطينيين أنهم مستقلون».

من المهم الإحاطة بالموضع الذي يبني فيه يهوشواع هذه الـ«نحن». فقط هنا، في هذه الـ«نحن»، ثم له «أنا»، غير أن الـ«نحن» تحتاج بالبداهة لـ«هم»، حتى نكون «نحن»، حتى أكون «انا». لا يملك هو «أنا» إلا بداخل «نحن».

حاولت سابقاً قراءة أ. ب. يهوشواع كجزء من المنظومة الأيديولوجية للدولة. في هذه المقالة أريد أن أبتعد قليلاً عن هذه الفرضية، وان أصف السمة الإثنية لعنصريته، كجزء خاص من نفس المنظومة: يهوشواع كعَرَض للكراهية «الشرقية» للعرب، أو الكراهية الشرقية للشرق، وهي الكراهية الموجهة بالطبع. فقط مركزية يهوشواع في الحياة الأدبية لإسرائيل، وعدم قدرته على كبح نفسه في الحوارات التي يدلي بها، يمكن لهما أن يساهما بعض الشيء في فهم المنظومة المعقدة لـ«كراهية الشرق في إسرائيل».

بمفهوم ما فأنا نبي

في ١ سبتمبر ٢٠٠٠، قبل اندلاع الانتفاضة الثانية، أذاع التليفزيون الهولندي حواراً بين يهوشواع وبين الأديبة والسينمائية الفلسطينية من رام الله، ليانة بدر. تم عرض يهوشواع في البرنامج باعتباره «ناشط سلام شبه مضطهد في إسرائيل بسبب يساريته». حادث يهوشواع ليانة بدر بدرجة متعاظمة من الثقة. شكت ليانة بدر من الأزمة الفلسطينية أيام أوسلو. وأخذ يعظها هو:
«الآن غضبت بالفعل، الآن غضبت بالفعل، لأنك غير عادلة. حدثت هنا انتفاضة، وكل يوم كان ثم فلسطيني يصاب، وكان هناك إسرائيليون يصابون، كانت هناك حرب دائمة. منذ ثلاث سنوات أو أربع (من اتفاقات أوسلو) لم يعد هناك إرهاب. كل شيء هادئ، ليس هناك مظاهرات، ربما تحدث في بعض الأماكن، غير أنها أقل، إذن فلا يمكنك القول بأن هذا

هو نفس الوضع. حدث تحسن..
بدر: لكم دولتكم، لكم أمنكم. لكم كل شيء، أما أنا، أعيش هكذا في الهواء.
يهوشواع: «ينفجر» لا، لا، أنت لا...
بدر: ليس لدي دولة، ليس لدي أمن، ومن حولي يسرقون أرضي طول الوقت..
يهوشواع: لا تدعي انكم مساكين أكثر مما أنتم في الواقع، لديكم مشاكل، ولكن...
بدر: «تحاول عبثاً إكمال جملتها» هذا هو الواقع..
يهوشواع: لديكم شرطة، لديكم نوع ما من الجيش، عندما آتي لرام الله أرى رجال الشرطة الفلسطينيين يمسكون بيدهم الكلاشينكوفات يجلسون هناك وهكذا، لديكم عرفات الذي يستقبله العالم كله كرئيس وزراء.
بدر: قد يكون بمقدورك الإيمان أن هذه شرطة. أنا لا أؤمن أن هذه شرطة..
يهوشواع: «يحاول مقاطعتها» آمني، آمني..
بدر: ما الذي تفعله الشرطة لأجلي؟ عندما تسرق المستوطنات أرضي طول الوقت..
يهوشواع: «يسكتها»لا، هي لا..»
باختصار، في فترة أوسلو طلب يهوشواع من الفلسطينيين أن يعتبروا الاتفاق الأحادي الجانب اتفاقا ثنائياً، ولكن، منذ أن فشلت «الثنائية»، قام باتهام الضحية. بعد هذا بأربع سنوات تقريباً، في مارس ٢٠٠٤، في حوار لملحق «هاآرتس» قال يهوشواع: «غير أنه صحيح أنه بمفهوم ما فأنا نبي الاتفاق الأحادي الجانب. لم أكن وحدي في هذا. كنا مجوعة صغيرة. رأينا السلوك الفلسطيني في كامب ديفيد ورأينا هذه العمليات الانتحارية ووصلنا لاستنتاج أنه يجب علينا الانفصال. فهمنا أن الصيغة القديمة لليسار، القائلة بالأرض مقابل السلام، لم تعد صالحة». (ملحق هاآرتس ١٩، ٣، ٢٠٠٤)
هو لم يكن نبياً أبداً، ولا حتى نبياً لـ«الاتفاقات أحادية الجانب». حتى هنا سار وراء الأغلبية، وعندما «ارتبكت» الأغلبية «ارتبك» يهوشواع كذلك. هكذا، انتمى هو لتلك المجموعة من اليسار الصهيوني، والتي ساهمت في بناء الصيغة الإسرائيلية القائلة: «قدمنا لهم كل شيء، ورفضوه هم». الحقيقة هي أنه في كامب ديفيد لم يخدع إيهود باراك الفلسطينيين فحسب، بل خدع ايضاً ما كانت ذات يوم حركة السلام الإسرائيلية. قال يهوشواع في «هاآرتس» مع بداية الانتفاضة، في واحد من الحوارات التي شكلت ملحق هاآرتس المسمى بـ«ارتباك اليسار»: «رد الفعل وخيبة الأمل [لدى اليسار الإسرائيلي] مفهومان. جلسنا مع عرفات، كان اقتراح باراك سخيا ولكن عرفات أفسد كل شيء لظنه بأنه فقط عن طريق العنف والضغط الدولي بإمكانه تحقيق إنجازات. هذه هي خيبة الأمل. ارتكب هو خطأ كبيراً، لأن من كان أمامه كان باراك، ليس شارون او نتنياهو، بل كان باراك ذا الوعي الواسع بضرورة إنهاء الموضوع». هذا هو الموقف الرسمي لإسرائيل منذئذ وحتى اليوم. لقد تمت صياغته بحرص في مكتب رئيس الوزراء عندئذ.
ولكن بعد شهر واحد، في ١٧ نوفمبر، وفي تناقض تام لما قاله للبانة بدر «لا تدعي انكم مساكين أكثر مما انتم في الواقع، لديكم مشاكل، ولكن...» وفي تناقض لما قاله لملحق «هاآرتس» مع اندلاع الانتفاضة «من كان أمامه كان باراك، ليس شارون او نتنياهو، بل كان باراك ذا الوعي الواسع بضرورة إنهاء الموضوع»، وقع يهوشواع على عريضة عنوانها «اوقفوا الانهيار». قيل في الوثيقة من بين ما قيل: «لم تفكك حكومة باراك مستوطنة واحدة. لقد استثمرت أكثر من حكومة نتنياهو في تنمية المستوطنات وفي زيادتها [...] إبقاء المستوطنات على ما هي عليه او توسعتها يمنعان اي احتمال لمد خط حدود منطقي بين إسرائيل وفلسطين. والمعنى الحقيقي لهذا هو تأبيد الصراع». رجال «السلام الآن» في القدس مسؤولون عن هذه الصياغة. سوف يقال قدحا

فيهم انهم سكتوا كثيراً عن الموضوع الذي تحدثت عنه الوثيقة، مثل المثقفين، والذين جعلوهم يوقعون الآن. وسوف يقال مدحاً فيهم أنهم كانوا يعرفون الحقيقة وكانوا يوثقونها طوال سنوات اتفاق أوسلو، وجمعوا الكثير من المعلومات عن الجانب الأحادي الجانب لاستمرار ضم الأراضي والاستعمار. كل من عرف الوضع في الأراضي في فترة أوسلو، حتى وإن لم يكن يقرأ إلا «هاآرتس»، عرف أن هذا كان برميلاً محملاً بالبارود، جحيم الحواجز، مصادرات الاراضي، توسعة المستوطنات، شق طرق العزل العنصري، تحويل الضفة إلى كانتونات كبيرة، شق قطاع غزة بمساعدة ناقلات المستوطنات. لم تحدث هذه الأمور في بلاد الواق واق، وبالأساس، لم يعرض باراك على الفلسطينيين أي شيء جاد. غير أن باراك قد ذهب وجاء مستشاره العسكري، شارون. مرت السنون. تم تجنيد عاموس عوز في الانتخابات الأخيرة لصالح ميرتس، هاجم «شينوي»، هاجم شارون. امتنع يهوشواع عن التدخل في الانتخابات. ظل مع قوميته الظلامية. بعد الانتخابات عبر عن سعادته لنجاح «شينوي». ما هو العامل الثابت لديه في كل الأحيان؟ كراهيته لعرفات. حتى هنا ليس الحديث هو عن نبي. بينما تحولت الكراهية لتكون عملة رائجة، سمح حتى هو للكراهية بأن تنسكب من فمه.

أنا أكره عرفات شخصياً

منذ أن اعتلى شارون سدة الحكم، تحولت كراهية عرفات إلى استراتيجية إسرائيلية في الحملة الدعائية المنظمة من أعلى. لم تكن هذه الكراهية بالطبع موجهة ضد عرفات وإنما ضد أقلية مقموعة تناضل لأجل حريتها، وبدلاً من التورط في وصف هذا النضال، بدغل انشقاقاته وتوتراته، ومن خلال محاولات لتصفية الفلسطينيين المشاركين في النضال بدنيا، هاجمت إسرائيل الرمز. اتهموا عرفات بأنه ليس ديمقراطياً «عدم الشفافية»، وتوقعوا منه من ناحية ثانية أن يكون شرطياً/ جلاداً/ قاضياً/ سجاناً لكل من تشير إليه إسرائيل، كما فعلوا في فترة اوسلو. لم يكن الاتهام الحقيقي ضد عرفات هو «عدم شفافيته» وإنما عدم فعاليته. لم يقم بدقة بوظيفة المتعاون مع الاحتلال. على ضوء الموقف الرسمي شارك أ. ب. يهوشواع في تسويق هذه الكراهية، مشحوناً بكراهية عميقة ضد العرب بدرجة غير قليلة من الإخلاص. لقد كره عرفات في الحقيقة «مثل الناس». في لقاء له مع الجريدة العربية الصادرة في الناصرة (كل العرب) في يناير ٢٠٠٤، قال يهوشواع: «أقول بصراحة أنني أكره عرفات شخصياً من أعماق قلبي». لماذا؟ «الحلم الذي أردنا تحقيقه منذ ٦٧ وهو إقامة دولة فلسطينية تعيش بجانب إسرائيل هو اليوم بمثابة خيال».

من هم نحن الذين «أردنا» في جملة «الحلم الذي أردنا تحقيقه منذ ٦٧ وهو إقامة دولة فلسطينية تعيش بجانب إسرائيل هو اليوم بمثابة خيال»؟ هل يقصد الليكود؟ حزب العمل؟ لقد عارض كلاهما إقامة دولة فلسطينية. هل يقصد مبام؟ للأسف، حتى حزب مبام لم يرغب في دولة فلسطينية في عام ٦٧. ربما يقصد حزب راكاح؟ هو لا يقصد راكاح. يهوشواع يقصد نفسه وبعض المثقفين الآخرين المنتمين لليسار الصهيوني، غير أنه يحادث العرب، في جريدة عربية، ولذا فهو يمثل شعب إسرائيل «أردنا»، لا يخجل هو من قول «أردنا»، لأنه من الشائع القول بأن شعب إسرائيل رغب دوماً في السلام، على الأقل من الشائع ترديد هذا على مسامع العرب.

يقول: «مؤخراً بدأت أتشكك في قدرة عرفات على مواصلة دوره كشريك لإسرائيل». مؤخراً فقط؟ لا. فقد قال لصحيفة (كلبو) الصادرة في حيفا بعد هذا بعدة أشهر:«لم اكن أحتمله حتى منذ سبعة وثلاثين عاماً». ومع كل هذا فهو جاهز لأن يشرح لـ(كل

العرب) لماذا فقط (مؤخراً) نفد صبره مع عرفات: «هو لا يفكر في مصلحة الشعب الذي يعاني الأمرين في الضفة الغربية وقطاع غزة، وفي إيجاد الحلول الفورية لمشاكله، وإنما يفكر في المشكلة الفلسطينية بمفهومها العام، وفي طريقة إعادة اللاجئين». ها هي وظيفة عرفات إذا أراد أن يكون زعيماً جيداً: أن يمر بالإدارة المدنية، أن يحل مشاكل المجاري في الضفة والقطاع وأن يرضي يهوشواع والحالمين الآخرين. أيها الفلسطينيون الأعزاء، دعونا نهتم بما سيحدث في تاريخكم. نحن اليهود الذين عدنا لتونا إلى التاريخ، مع الولايات المتحدة التي تكتبه، أو تمحوه، سوف نحل مشاكلكم، أما أنتم، فاعتنوا بالمجاري.

يمكنهم البدء في عصيان مدني

الحوار مع (كل العرب) هو حوار عَرَضي، لأن يهوشواع لا يتحرر فيه ولو للحظة من الإحساس بأنه يحادث العرب، ولذا فهو يتحدث باعتباره ممثلا لليهود، ممثلا لدولة إسرائيل: «لو كنت فلسطينياً لبكيت وزعقت أمام العالم بأنني اكره عرفات وكنت لأعارضه». هكذا بالضبط يخلق الشخصيات الفلسطينية في رواياته، حيث يقولون ما يريده هو (أو انه يفصل لهم لغتهم). هكذا كان نعيم في «العاشق» عندما استشهد بالشاعر حاييم نحمان بياليك. وهكذا كان أبطال الكرتون العرب في «العروس المطلِقة». هكذا قال يهوشواع لـ(كلبو) في ٢٠٠٢: «لم أتغير، أرائي لم تتغير. ولكن ماذا أفعل. الواقع تغير وأعترف أنا بهذا، أنا لا أفهم، لا أستطيع فهم الفلسطينيين. هذا يصيبني بالجنون، أصبحت موسوساً لغاية. اليوم تناقشت مثلا وبدأت أزعق، وقالت لي زوجتي: ماذا سيفيدك أن صرخت كثيراً. كان معها حق ولكني ظللت في وساوسي. صبي يبلغ سبعة عشر عاماً يحمل معه حزاماً ناسفاً، شابة تبلغ ٢١ عاماً غير متدينة تفجر نفسها؟» ليس فقط انه ممتلئ بالعدل كرمانة ناضجة، وإنما حتى زوجته تقول له «لماذا متعاطف أنت إلى هذا الحد مع الآخر؟» وهو يواصل «عدم فهمه»، بالضبط مثلما يشرح بطل «الزوجة المطلِقة»، ريفلين المستشرق، إلى أي درجة لا يمكن فهم أعمال القتل الجماعية التي يقوم بها العرب. هكذا يقول في الحوار«لا يمكن تعليق كل شيء في رقبة الاحتلال. لدى الفلسطينيين بدائل غير الانتحار الجماعي. يستطيعون البدء في عصيان مدني، إن سلكوا وسائل المهاتما غاندي». الآن نصل إلى منطق يهوشواع أو إلى الأمر الأيديولوجي الإسرائيلي: «لو تصرفوا بشكل مختلف، كنا لندعمهم». هل كان ذلك ليحدث حقاً؟

هل تتذكرون عشرات المتظاهرين الذين قتلوا وأصيبوا جراء عمليات القنص من بعيد أثناء مظاهرات بداية الانتفاضة؟ تكفي قراءة تحقيقات الصحفية عاميرا هاس في «هاآرتس» أثناء هذه الأحداث، لأجل معرفة إلى أي درجة خاف جيش الدفاع الاسرائيلي من الاحتجاج السلمي، إلى أي درجة تعارض الاحتجاج السلمي في بداية الانتفاضة مع الخطط المزمعة والتي تم التفكير فيها منذ أحداث نفق حائط المبكى، لأجل تحطيم الدولة الفلسطينية المستقبلية. فيما بعد، في التحقيق الشامل الذي أعده بن كسبيت في «معاريف»، في بداية العام ٢٠٠٤، كان يمكن قراءة تقرير مفصل عن الاستفزاز المتواصل الذي قام به جيش الدفاع الإسرائيلي في محاولة لتحويل الاحتجاج الجماعي إلى مواجهة مسلحة، لا يكون للفلسطينيين فيها أية فرصة للانتصار. لأجل الوقوف على مصادر هذه الحقيقة عن أحداث أكتوبر ٢٠٠٠، تكفي قراءة ما كشفه العميد عاموس مالكا في ١١ يونيو ٢٠٠٤ في هاآرتس، بشأن إشعال الاحتجاج حتى يصل إلى درجة العنف. ربما لأجل التذكير بفرص الاحتجاج السلمي في النجاح، تجدر بنا الإشارة إلى اسم راشيل كوري، التي داسها بلدوزر حتى ماتت أثناء

احتجاج سلمي قامت به. وماذا نقول عن عشرات المظاهرات السلمية في ربيع ٢٠٠٤ حول الجدار؟ ماذا نقول عن إطلاق النار على المتظاهرين السلميين في هاتيك المظاهرات، هل كان ليخطر على بال يهوشواع أن ينضم إلى إضراب سلمي عن الطعام يقوم به الفلسطينيون؟

لم تميز إسرائيل أبداً بين المقاومة العنيفة للاحتلال وبين المقاومة السلمية، وأكثر من هذا، فلقد قمعت إسرائيل دائماً كل تنظيم سياسي في الأراضي المحتلة. لم يكن التحدي الإسرائيلي هو توجيه النضال إلى طريق النضال السياسي ضد الاحتلال. كان التحدي الإسرائيلي هو إقامة تنظيمات للمتعاونين (اتحادات القرويين» على سبيل المثال) أو توجيه النضال إلى طريق النضال المسلح، لأنه فقط أثناء النضال المسلح يمكننا تلقي الدعم المعنوي من النوع الذي يمنحه أ. ب. يهوشواع وأمثاله.

من الجدير بالذكر أنه على امتداد خريف ٢٠٠٠ لم يعل صوت هذه المجموعة الصغيرة إلا في حالة وحيدة أطلق فيها سكان الناصرة العليا (و ليس قوات الأمن) النار على سكان الناصرة. أثناء زيارة يهوشواع للأب المكلوم الذي قتل ابنه لتعزيته، بينما ذهب للتضامن مع الفلسطينيين في الأراضي، (هكذا قالت «هاعير»): قال: «الآن دخلتم الوعي الإسرائيلي، فهم قد قرفوا جميعاً من عرفات والفلسطينيين» لماذا مات الصبي؟ لماذا قتلوا المتظاهرين الـ١٣، وهم مواطنون إسرائيليون، في اكتوبر ٢٠٠٠؟ قبل هذا بشهرين سوق يهوشواع لليانة بدر «الاحترام الوافر الذي يحظى به عرفات» كسلوى لها عن فقدانها أرضها وحريتها. الآن يسوق للأب المكلوم من الناصرة كراهية الإسرائيليين لعرفات، كعزاء عن موت ابنه في مظاهرة أقيمت تضامناً مع أبناء شعبه في الأراضي. «قرف الإسرائيليون من الفلسطينين» هكذا يقول لأب فلسطيني ناصري مكلوم، عزاء له عن فقدان ابنه.

الأسرلــــة

بعد زيارة الأب بسنة ونصف أصبح لدى يهوشواع موقف متبلور بخصوص قتل المتظاهرين في أكتوبر اياه. فلتذهب إلى الجحيم زيارة العزاء، فليذهب إلى الجحيم ما قاله للأب المتشح بثياب الحداد. قال هو في لقاء لـ(كل العرب) يناير ٢٠٠٢، بخصوص أحداث أكتوبر: «أعتقد أن العرب الإسرائيليين أخطأوا في انتفاضتهم هذه. كان عليهم تقديم مطالبهم للحكومة بدلاً من التظاهر الذي أدى لانتهاك النظام ولموت الكثيرين منهم». إذن ما أدى إلى موتهم كان هو المظاهرة وليس إطلاق النار عليهم، على عكس مظاهرات اليهود الذين يعودون في النهاية سالمين إلى بيوتهم. من كان يحتاج للجنة أور (١)؟ من كان يحتاج للتحقيق في أي شيء؟ يعرف يهشواع الإجابة ويصيغها على مسامع العرب بأسلوب حاكم عسكري. يتواصل الحوار: «برغم الأسى، لم يفهم العرب، إلا بعد ما حدث، أن عليهم العودة إلى نهج حياتهم السليم، والذي سلكوه على امتداد السنوات الماضية.» على امتداد السنوات الماضية عاش العرب في إسرائيل كما ينبغي لهم أن يعيشوا: مهانين، محظورين، مُبعدين عن أرضهم، غير أن الأهم من كل شيء هو أنهم عاشوا هادئين، حتى بعد عمليات القتل في أكتوبر. ولأنهم لا يفهمون إلا لغة القوة عاود العرب الحياة بشكل جيد. يتم استخلاص الاستنتاج الاستعماري في الحوار بهذه الصيغة: «نحن كيهود في الدولة نواجه مشكلة حقيقية، ألا وهي كيف نؤسرل العرب، وأعتقد أنه على الجميع، يمينا ويسارا وكل ما عداهما، أن يعمل على تحقيق هذا الهدف حتى وإن تم الأمر على مراحل». الرغبة في عدم وجود عرب بيننا أو الرغبة في ان يصبح العرب جزءاً منا (الأسرلة) يتم تلخيصهما في خوف يهوشواع العظيم من عدم التجانس، هذا الخوف هو المحور الأساسي لـ«العروس المطلقة» أكثر الروايات العبرية المكتوبة في السنوات الأخيرة عنصرية. سور

العزل العنصري في الأراضي، في معتقل غزة، كل هذا يتلقى دعماً مجنوناً في هذه الرواية. العرب الإسرائيليون ليسوا فلسطينيين، وعندما يتصرفون كفلسطينيين يشتبه في كونهم خونة أو متخلفين ذهنياً. يتم عرضهم باعتبارهم فلاحين هادئين ليست لهم دماغ للسياسة. الأمل الصهيوني في العلاقة بهم يقول: اسمحوا لهم بالعيش هنا واسمحوا للفلسطينيين، فيما وراء الجدار، بالعيش هناك. لا أحتاج للقول بأن أحداً ممن كتب عن هذا الكتاب لم يقارب الشكل الاستعماري الذي تم به وصف الفلسطينيين المنتمين إلى هذا الجانب من الجدار، في مقابل الشكل الدموي الذي وصف به الفلسطينيون المنتمون إلى الجانب الآخر من الجدار. غير أنه كلا الجانبين قد وصفا باعتبارهما خطراً.

من مولخو إلى ريفلين

كتب يهوشواع رواية أخرى جيدة، من وجهة نظري، هي (مولخو) «١٩٨٧». أكرمه الله، مع حالة الحداد التي عاشها لدى موت أبيه، مع الإحساس بالذنب لتنكره الطويل لأصله، ومع اكتشاف الشرقيين في المجتمع الإسرائيلي، منذ انتخابات ١٩٨١. يقف مولخو في مركز الرواية، وهو سفارادي(٢) من القدس، يعيش في حيفا، وهو الآن أرمل. كل التمييزات لديه بين الخير والشر، بين «الأوروبي الإيجابي» (الموسيقى الكلاسيكية بالأساس)، وبين «الشرقي السلبي» (الموسيقى الصاخبة كمثال)، كل هذه التمييزات قد انمحت بعد موت الزوجة الإشكنازية(٣)، التي تعمل قاضية. يجول مولخو بين «أوروبا» (الكرمل الألماني وبرلين)، وبين إسرائيل الشرقية، ولا يجد مكانه. ثم في الكتاب دلائل كثيرة على عداء المؤلف للهوية الشرقية، وبشكل خاص عن طريق عيني المرأة المتوفاة «التي فرضت على مولخو استحماماً منتظماً على سبيل المثال». في مقابل هذه الرواية فرواية «العروس المطلِقة» والمكتوبة بعدها بأكثر من ١٥ عاماً هي رواية رديئة، يمكننا العثور على كثير من زلات القلم الخاصة بـ«ذات المؤلف» والتي تفضح الصلة بين «مولخو» و«العروس المطلِقة». هكذا على سبيل المثال ففي مقابل الاستحمام الذي تفرضه زوجة مولخو الإشكنازية على زوجها السفارادي، تفرض امرأة ريفلين على زوجها أن يستحم قبل أن ترضى بالنوم معه، حيث تعلق به رائحة قرية عربية زاراها سوياً في أول الليل. كذلك تظهر الموسيقى الكلاسيكية في (مولخو) كما قلنا من قبل، باعتبارها سمة لثقافة غريبة على الزوج السفارادي. في (الزوجة المطلِقة) عندما تُظهر «الذات الراوية» وجهاً اشكنازياً تاماً، أي أوروبياً، يوصف الذهاب إلى الحفلة الموسيقية باعتباره جزءاً من الجدول الثقافي له. زلة القلم الأساسية موجودة بداهة في اسم البطل. مولخو اسم مقدسي سفارادي ينتمي للاستيطان القديم، ما قبل الصهيوني، ومثل ماني (٤)، كلاهما ينتميان إلى عالم الرموز التي أراد يهوشواع عبرها ان يتعايش مع ماضيه السفارادي أيضاً، ريفلين بطل «العروس المطلقة» هم الاسم الأكثر نموذجية للإشكنازيم المنتمين إلى هذا الاستيطان، المقدسي، ما قبل الصهيوني. أصر يهوشواع على تغيير أصل البطل، وعلى تغيير أصل الذات الراوية معه. في تناقض تام مع تصريحاته التي سوف نتوقف أمامها بعد قليل، فيهوشواع يعرف جيداً، على الأقل منذ «مولخو» أنه ليس هناك تحديد لـ«الهوية الإسرائيلية» والتي لا تتضمن على حد سواء الإشكنازي وغير الإشكنازي. لا تقوم الهوية الإسرائيلية بتحييد الأصل «السابق» وإنما تأخذ الأصل السابق باعتباره نقطة بداية، يعرف يهوشواع هذا. ولا ينجح في العثور على الجمع الذي يمكنه امتلاك «أنا» بداخله. إلا إن كانت «الهوية الإسرائيلية» ستقوم بتصفية كل الأدلة على أجنبيته، هكذا كتب يهوشواع بصراحة في مقدمة الكتاب الأخير لأبيه، والذي رأى النور بعد موت

الأب، عن طفولته في القدس الجديدة، عشية قيام الدولة، بين مجموعات الشبيبة (الإشكنازيم) والدراسة في ثانوية رحافيا (الإشكنازية) وبين المكان الذي جاء منه ولم يملك خياراً إلا التنكر له.
إن أراد أن يصبح إسرائيلياً:
«السفاراديم القدامى، عجائز العائلة.. إلخ، لم يكونوا إلا جزءاً من كياني ولم يكونوا الجزء الذي يدعو للتعاطف إلى هذه الدرجة. كان لدي في سنوات الإعداد قبل إقامة الدولة أبطال آخرون، تعقبتهم لساعات طويلة من نافذة بيتي في شارع الملك جورج، يتجولون بجوار سينما «تلئور» والهستدروت [....] لم يرتبطوا أبدا بأبي الذي كان يسير بعباءته السوداء في شوارع القدس، وكنت ألتقي به أحياناً في الشارع أثناء سيري مع أصدقائي في «الثانوية العبرية»» كنت أراه مرتبكا وخجولاً بعض الشيء» (أ. ب. يهوشواع «الحائط والجبل»)

تبدأ كراهية يهوشواع للعرب من موضع آخر، مبكر أكثر، تمت كتابته بعد موت أبيه، أبعد من اي إحساس بالنقد الممكن لكلامه هو، ولهذا فهو واضح ومباشر، هو يعرض فانتازيا عن القياس بين المنفى السفارادي والمنفى الإشكنازي، وهو النموذج الواضح الذي تقدمه الأيديولوجيا الصهيونية لكل أنواع اليهود

ما هي النقطة الأكثر أهمية وجوهرية في هذا المقال: تبدأ كراهية يهوشواع للعرب من موضع آخر، مبكر أكثر، تمت كتابته بعد موت أبيه، أبعد من اي إحساس بالنقد الممكن لكلامه هو، ولهذا فهو واضح ومباشر، هو يعرض فانتازيا عن القياس بين المنفى السفارادي والمنفى الإشكنازي، وهو النموذج الواضح الذي تقدمه الأيديولوجيا الصهيونية لكل أنواع اليهود:
« في النهاية لم أرغب في أن أصبح إشكنازيا وإنما إسرائيلياً، وكان هذا هدفاً أيديولوجياً جيداً، أخلاقيا وسليماً من جميع النواحي، غير أن هذا كان أيضاً – إن أردت أن أكون صريحاً تماماً مع نفسي – مريحاً بشكل ما، بشكل خاص ليتيح لي أن أتميز عن موجات الهجرة من يهود العرب الذين جاءوا في بداية الخمسينيات بكل مشاكلهم.»
بعد ذلك بحوالي ١٥ عاماً، إذا لم نغير الصيغة التي استعملها، في حوار أُجري في مارس ٢٠٠٤ يحاول يهوشواع تطوير صيغة فيما يتعلق بالجرح غير القابل للمداواة، أي: الهوية السفارادية. يشكو هو، رداً على أسئلة محاوره، من «الفرق» بين ما يطلبونه منه وبين ما يطلبونه من الأديب يزهار سميلانسكي (الروسي). على سبيل المثال: «لا احد يسأل يزهار عن الماضي الروسي لعائلته. أي ان هنا ثم افتراضاً مسبقاً بأنك إن كنت ابناً لأقلية ضعيفة فلا يجب عليك أن تتركها. عليك ألا تخونها. وأنا لا أقبل بهذا. منذ وعيت على نفسي، كان الليبيدو الخاص بي موجهاً على الدوام للهوية الإسرائيلية» (ملحق هاآرتس ١٩، ٣، ٢٠٠٤).
يصر يهوشواع أن يكتب مرارا وتكراراً عن هذا الألم فانتازيا تدول حول الهوية الإسرائيلية منزوعة الجذور، المحايدة، أو بدلا من ذلك، عن ما يمكن أن يكتب أن يبدو النقيض المطلق: الهوية الأوروبية، التناقض الوحيد فيها هو بين اليهود وغير اليهود، أو بين اليهود في المنفى واليهود في إسرائيل، كل هذه التوترات كان ينبغي أن تنتج «الهوية الإسرائيلية» منعدمة الاختلافات.
يمر كل مشواره الثقافي عبر إنكار الحاجز بين الشرق والغرب الذي يمر داخل الشعب اليهودي. علينا أن نميز هذه النقطة المدحوضة المؤلمة، والتي وفقاً لها فالكيان الإسرائيلي هو المكان الذي يخلع فيه الجميع هويتهم «السابقة» ويلبسون «هوية جديدة»، علينا أن نميز هذه النقطة باعتبارها نقطة الانطلاق لـ«آلام يهوشواع» حيث يحاول يهوشواع التأكيد هنا على: «لم أعتقد أنه أمامي أية مهمة خاصة ومسؤولية خاصة فيما يتصل بجماعتي الأصلية»، غير أنه بالتأكيد كان يعتقد أن أمامه «مهمة خاصة ومسؤولية خاصة»

فيما يتعلق بـ«جماعة الهدف» له. فكل ظهوره العام مشبع برسالة تتصل بجماعة الهدف. أي: الهوية الإسرائيلية، بجوهر الهوية الإشكنازية التي سوف تغطي على «الماضي المربك». انتبهوا للإثبات القادم للكينونة الجديدة، والتي تبدو غير شرقية وغير إشكنازية:

«لا أتحدث، لا انا ولا أختي، اللهجة الشرقية. فيما يتحدثها أبي وأمي. إذا فكرت في هذا فسوف يكون هذا أمراً مذهلاً بما يكفي. طفل يبلغ سنة من عمره عليه أن يتبنى اللهجة العامة، الإسرائيلية، وليس اللهجة الخاصة، الشرقية. مصدر هويته ليس هو العائلة والبيت وإنما الأغلبية، الأصدقاء والمدرسة. وهذا على المستوى الأولي تماماً. كأن البيت نفسه يقول لي لا تكن مثل البيت، لتكن مثل المدرسين، ولتكن مثل الأطفال في الحديقة، لا تكن كبابا وماما.»

هذا هو الدستنقع الذي تنبت بداخله كراهية الذات لدى يهوشواع. لا تنفصل هي للحظة عن التطورات الأيديولوجية التي تدور حوله.. ليس هو الوحيد الذي يجد في المشروع الصهيوني ملجأ غربياً من الأصل الشرقي، ليس هو الوحيد الذي يجد في كراهية العرب فرصة ل«نسيان» الحاجز الإثني، الذي يمر بين اليهود، غير أنه على النقيض من الآخرين، فهو يجعل نفسه البوق الدعائي لعملية الإنكار. حتى في هذا الاقتباس، يلوح هو ب«حداثة» وجوده، «منذ وعيت على نفسي»، بدلاً من فهم ما الذي يقف وراء اللهجة التي تبعد عن حضن الأم وعن لغتها وعن هدهداتها، وبدلاً من فهم الشكل الذي يتم فيه نفي الأطفال بشكل عام، بعيداً عن حديث آبائهم، وبمساعدة آبائهم، او رغماً عن آبائهم، بدلاً من فهم أي شيء مما يحدث لدى من يجد ملجأ بعيداً جداً حتى عن بيت بابا، أسرة الأب، لصالح أب أكثر رمزية، بدلاً من محاولة فهم إن كان الكلام الإسرائيلي هو في الحقيقة (غير إشكنازي) و(غير سفارادي) على حد سواء. بدلاً من كل هذا يصد يهوشواع أي نقد ويدافع عن نفسه، من خلال تنكر لأي إزعاج قليل الذوق. «أنا أدعو للصهيونية» هذا ما يقولوه يهوشواع في الواقع «باسم المصلحة العامة، وإذا سألتموني وماذا عن مصلحة الأقلية، أنا أكره الأقليات، لأنني لا اريد أن أكون أقلية»، قبل أن يصل يهوشواع للهجة المفقودة لأمه بخمسة عشر عاماً، أوضح هذه الكلمات، هذا المنفى، بشكل أكثر تطوراً.

«أثناء طفولتنا ومرحلة نضجنا لم يكن كل الأبطال الذين عرضهم علينا [أبي] هم بالتحديد الربانيم السفاراديم أو وجهاء الطائفة وإنما الموظفين اليهود الكبار في مكاتب حكومة الانتداب البريطاني حيث كان يعمل، مثقفو الجامعة العبرية، حيث أنهى دراسته المتوسطة في بداية العشرينيات، كان هؤلاء هم أحباءه الحقيقيين.. وكان يتحدث عنهم بتأثر»

و بعد هذا على الفور يأتي التفسير المستند إلى السيرة الذاتية، التفسير الذي يمكنه أن يفسر لنا بشكل ما دور المرأة الأوروبية في «مولخو» تلك التي تفرض عليه الاستحمام يومياً، وكذلك بشكل ما الزوجة القاضية في «العروس المطلِقة» التي تفرض على زوجها الاستحمام قبل ممارسة الجنس. هكذا يقول في المقال ذي طابع السيرة الذاتية: «ليس من عجب في أنني ارتبطت بحب امرأة روسية لم تنجذب فحسب إلى الأدب والموسيقى الروسيين وإنما وجهتني كذلك كرادار دقيق صوب الخلفية الروسية لإمرأتي المستقبلية».

ها هي صدمة يهوشواع – وهي صدمة إسرائيليين كثيرين جداً في إسرائيل – مغطاة بغلافه اللغوي – الأدبي: تنكره (لذاته)، يتم طول الوقت عبر التمييز بين الشرق والغرب، وهو التمييز الذي يمر بإسرائيل، بين اليهود في إسرائيل، داخل الحياة الإسرائيلية. وكما قلنا، لأجل التعايش مع الصدمة، من خلال التماهي المطلق مع الأوامر الأيديوجية للدولة، يماهي يهوشواع نفسه بالغرب، بل ويطلب من جميع اليهود الانتماء إلى الغرب، من خلال تصادم لا يتوقف مع الشرق، ليس فقط كنوع من «الدفاع عن الذات» ضد العرب، بل ومن خلال رغبة في إنتاج «هوية غربية».

التأكيد على التأكيد

في حوار أجري في مارس ٢٠٠٤ يقول يهوشواع «عاموس [عوز(٥)] كان عليه أن يقوم بعمل درامي ضد التصحيحيين وأنا كان علي أن أقوم بعمل درامي ضد الشأن السفارادي وأورباز مع الهولوكست وحاييم بئير مع الدينيين. غير أن فعل «التخلص من الماضي» كان موجوداً لدينا كلنا». هذه بالطبع بلاهة عظيمة. صحيح أن عاموس عوز ولد لعائلة يمينية، غير أنه نشأ في كيبوتس حولدا وعد من ضمن من أقاموا «من هايسود» وهي إحدى الكيبوتسات الأكثر ابتعاداً عن اليمين الإسرائيلي داخل حركة العمل، في أوائل الستينيات. وإن كان قد تبقى لدى عوز شيء ما «تصحيحي» فهو مرتبط في أساسه بصهيونيته وبأسلوب كتابته المثير للشفقة، وبحبه «الفاجنري» «للعظمة»، غير أن مقارنة يهوشواع تجسد أفضل من أي شيء آخر فعل الإنكار: لدى يهوشواع يعد «تحول المرء إلى الإشكنازية» أمراً صادماً. أما لدى من يجري الحوار، أو لدى ممثلين آخرين للصهيونية فهو جزء من «إنكار التحول إلى الإشكنازية»، كأنما الحديث هو عن تنازل «الجميع» لصالح شيء ما أعظم. «العروس المطلقة» ليهوشواع و«قصة عن الحب والظلمة» لعاموس عوز رأيا النور في وقت متقارب، كتب عوز ما هو بمثابة سيرة ذاتية، كانت بالطبع كذلك سيرة ذاتية للشعب اليهودي في إسرائيل وللصهيونية. كان ملكاً للشعب وكان الشعب ملكاً له، ويا لسعادة الجمهور الواسع الذي تمتع بمداعبة نفسه عن طريق النرجسية العاموس عوزية. أثارت الرواية انفعالاً كبيراً. وجد الجميع أنفسهم فيها، وجدوا فيها علاقتهم أو علاقة الاستيطان بالهولوكست وعلاقتهم ببردشبسكي وعجنون، وكل هذا من خلال الإطار النرجسي للمتخيل، كم أن هذا لم يكن غريباً أثناء الانتفاضة. هل بمقدور يهوشواع كتابة سيرة ذاتية كتلك؟ لا. بالتحديد للأسباب التي تم تحليلها هنا. تضعه سيرته الذاتية قبالة «الأنا الكيبوتسي» أما عاموس عوز فهي تضعه بداخل «الأنا الكيبوتسي». هل يفتتح يهوشواع شعرية أخرى بسبب عدم قدرته تلك؟ هل هو مستعد لكتابة شيء ما لا يدعو للتماهي النرجسي مع «الكاتب – الشعب»؟ ليس بإمكانه فعل هذا إلا عن طريق استبدال مولخو الشرقي بريفلين المستشرق، وبالطبع، عن طريق إظهار العدوانية تجاه الأقلية العربية.

كراهية الذات لدى يهوشواع. لا تنفصل للحظة عن التطورات الأيديولوجية التي تدور حوله.. ليس هو الوحيد الذي يجد في المشروع الصهيوني ملجأ غريباً من الأصل الشرقي، ليس هو الوحيد الذي يجد في كراهية العرب فرصة لـ«نسيان» الحاجز الإثني، الذي يمر بين اليهود، غير أنه على النقيض من الآخرين، فهو يجعل نفسه البوق الدعائي لعملية الإنكار

أن تكون شرقياً في إسرائيل

في البدء لم يكن التقسيم إلى شرقيين وإشكنازيم تقسيماً ثقافياً، في البدء لم يكن تقسيماً إلى ثراء وفقر (على الرغم من أن الشرقيين تحولوا إلى أغلبية وسط اليهود الفقراء في البلاد، وتحولوا إلى أغلبية بين السجناء الجنائيين في البلاد، وتحولوا إلى أغلبية بين البروليتاريا في البلاد)، ولم يكن تقسيماً على أساس اللون او العرق (برغم تعبير «السود»). لم يكن التقسيم بين الشرقيين والغربيين تقسيماً يعتمد على شيء ما «طبيعي» أو «ثقافي». قبل أي شيء آخر، كان التقسيم سياسياً، أي: قامت به الدولة. لا يمكننا التفكير في هذا التقسيم قبل خلق الدولة اليهودية، وقبل تحقق الصهيونية في هذا الجزء من العالم، قلب الشرق الأوسط. على الرغم من وجود يهود سفاراديم ويهود إشكنازيم في البلاد قبل الصهيونية فلم يكن للعلاقات بينهم أي بعد قومي أو ثقافي أو علاقات تستند إلى «الماضي المشترك» أو «اللغة المشتركة»، بالكثير

كانت توجد بينهم علاقات دينية ما، بل وكان هذا البعد إشكالياً من البدء.
في العملية المتواصلة من إقامة الدولة، منذ خلق «الاستيطان» وبشكل أقوى بعد الإقامة الرسمية للدولة في ١٩٤٨، ولد تصنيف «الشرقي». ليس هناك أي شيء «طبيعي» أو «ثقافي» يربط كل يهود اليمن بيهود مصر، بل ليس هناك شيء يربط كل يهود مصر بكل يهود العراق، ويهود ليبيا بيهود إيران، ما عدا الرابطة التي عقدتها الدولة بينهم لكونهم من بلدان عربية او إسلامية، ولكون دولتهم يتم تعريفها باعتبارها دولة يهودية (أي تحارب ضد العرب أو الشرق). من يتم تعريفهم باعتبارهم شرقيين (طوائف الشرق) داخل هذا التجمع الحديث كانوا، حتى مجيئهم، وحتى تحولهم لـ«شرقيين»، جزءاً من المجتمع العربي، و/ أو أقلية دينية داخل مجتمع مسلم، غير أنهم بوضوح لم يكونوا «شرقيين». في اللحظة التي وصلوا فيها إلى الدولة التي قامت بتعريفهم، في إطار خطاب استعماري قديم، أصبحوا شرقيين، أي جزءاً من التقسيم السائد في العالم الغربي منذ النهضة: الشرق والإسلام في مقابل الغرب (والمسيحية). بكلمات أوضح: منذ ان وضعت الدولة و/أو الصهيونية أمام كل اليهود تحدي القومية، أن يتحولوا من أصحاب ديانة إلى أمة، اضطر اليهود الذين جاءوا من البلدان الآسيوية والأفريقية - سواء كان هذا قد تم عن طريق الإجبار أو الإغواء، بإرادتهم أو لأنه لم يكن لديهم خيار آخر أو حتى في إطار حماس مسيحاني - أن يهاجروا هجرة مزدوجة: من ناحية عليهم التحول لـ«شرقيين»، أي أن يتلقوا سمة مشتركة وهي أنهم «غير إشكنازيم»، وبشكل فوري من ناحية أخرى، وفي نفس العملية، عليهم التنكر لأصلهم وأن يكونوا جزءاً من «الهوية الإسرائيلية»، أي أن يتلقوا هوية جديدة، مناقضة تماماً لما كان ينتمي لماضيهم، عندما يشكو يهوشواع: «إن كنت أنت بولندياً لا يطلبون منك إخلاصاً للهوية البولندية. لا أحد يسأل يزهار عن ماضيه الروسي»، يصل هو إلى المكان الصحيح، غير أنه كعادة من يتنكرون لذاتهم، سرعان ما يهرب منه.
«الهوية الإسرائيلية» والتي يتحدث عنها يهوشواع بحماس جارف لهذا الحد، ليست موقعاً حديثاً، منقطع الصلة بالماضي أو بالأصل. هذا وهم كبير. بالمناسبة فأي همس إشكنازي معروف من نوع «غير أننا مررنا نحن أيضاً بما مر به السفارديم» لن يكون مفيداً هنا. الإشكنازيم الذين جاءوا هنا لم يمروا بما مر به السفاراديم. اجتاز الإشكنازيم هجرة عنيفة للغاية، بما فيها «المصهر»، بما فيها «إنكار المنفى»، بما فيها «التحديث» وتم إجبارهم في اكثر الحالات سوءاً على التحول إلى نوع جديد من اليهود. في مقابلهم فاليهود القادمون من البلدان العربية والإسلامية اجتازوا هجرتين: واحدة أعيد فيها تعريفهم باعتبارهم «شرقيين»، وفي ذات الوقت أجبروا على أن ينفضوا عن انفسهم كونهم غير إشكنازيم لكي يصبحوا «إسرائيليين». حطم يهوشواع هذا الوهم في «مولخو» مستخدماً شعرية عظيمة، يبيع يهوشواع هذا الوهم منذ «مولخو» بدرجة آخذة في التعاظم من العجرفة.
لا يمكن التفكير في دولة إسرائيل دون التفكير في الحدود بين الشرق والغرب، والتي يعيشها كل الشرقيين وتتواجد هي في داخلهم، في المطالبات اليومية من قبل التوجه السائد في منظومة التعليم والإذاعة والتليفزيون. فُتح هذا الجرح عبر شكاوى شرقية من التفرقة، عبر الفلولكور المقوض للثقافة السائدة، عبر الشتائم المعادية للإشكنازيم من النوع الأكثر رداءة، عبر ألاف القرارات الثقافية مثل «العودة للتقاليد»، بشكل خاص بين الطبقات الشعبية وغير البرجوازية.. عبر نوع معين من التوبة، أو عبر الحفاظ على «اللكنة الشرقية». غير أن هذا الجرح، دولة إسرائيل، يقوم بتعريف الشرقيين باعتبارهم أقلية، ليس بسبب تعدادهم بين السكان، وإنما بالتحديد بسبب الأشياء التي يشرحها

يهوشواع بشكل بديع لهذه الدرجة في حوار معه، عندما يعلل «الكبت الإيجابي»: لأن الشرقيين دوماً عليهم أن يحافظوا على مستوى عال من الحياة: «عصرنة»، بستنة، موسيقى كلاسيكية، التطوع في الوحدة القتالية، التفوق في الدراسة.

نجح الليكود، مثل أحزاب اخرى تتغذى على الكراهية، في إعطاء جموع الشرقيين في الطبقات الشعبية حدوداً واضحة أكثر مما أعطاهم حزب مباي أو حركة العمل: الحدود بين الشرق والغرب تمر بين اليهود والعرب. صحيح أن هذا بالتحديد هو ما فعله حزب مباي (التعبير الأكثر رمزية لهذا هو توطين آلاف المهاجرين اليهود القادمين من البلدان العربية، بعد ١٩٤٨، في أحياء وقرى تم تطهيرها للتو من أصحابها الفلسطينيين وبالقرب من خط المواجهة القادمة)، غير أن الليكود متحرر من «شرقنة» المهاجرين، أي من وصفهم باعتبارهم شرقيين، فحزب مباي قد أتي بهم إلى هنا، مباي قد نفذت عملية «العصرنة». حاول مباي تغريبهم، أي تحويلهم إلى شرقيين داخل الدولة اليهودية الغربية في العملية البنائية الموصوفة أعلاه. منحهم الليكود، من خلال هذه الصيغة اليمينية الشعبية للتاريخ، إمكانية الهرب من شرقيتهم، وان يكونوا «إسرائيليين»، أي أن يكرهوا العرب. كان حزب مباي هو «الدولة» في هذا البناء، أي الجزء الموجع بين الشرق والغرب. وبهذا المفهوم فقد كان الليكود هو «شعب إسرائيل»، أو الدولة الجديدة، والتي سوف يقيمها يوماً ما، بعد أن يتخلص من العرب، أو من «النخب»، أو من كليهما. هذا هو المسيح الذي يستعد الليكود لبيعه لناخبيه البؤساء، مع تدمير دولة المعونة الاجتماعية في نفس الوقت. طالما تعمق الصراع مع العرب إلى نقطة اللاعودة، توغل الشرق العربي شرقاً، ويستطيع اليهود، كلهم، أن يجدوا أنفسهم في أقصى الغرب.

حتى من هذه الناحية لا يختلف يهوشواع عن الليكود. أي أن كراهيته للعرب لا تتشابه مع كراهية قراءه الإشكنازيم للعرب. هم يكرهون العرب كجزء من الكراهية الاستعمارية لأصحاب الأرض أما هو فيكره العرب كابن أقلية يكره أقلية أخرى. في المحصلة فالكراهية الشرقية لعرب إسرائيل هي كراهية أقلية مضطرة ان تصبح «غير شرقية» أو أن تصبح «إسرائيلية»، أو «غير عربية». منذ كتب «مولخو» قام يهوشواع بكل جهده لأجل نقل الحدود التي تمر داخل الإسرائيلي غير – الإشكنازي، مولخو خاصته، إلى أماكن أخرى، حتى يصبح اليهود الشرقيون في عالمه المتخيل «غربيين». «مار ماني» هو محاولة بيولوجية كتلك (مؤداها أن اليهود كانوا دوماً «خليطا» من الإشكنازيم والشرقيين، غير أن الناتج النهائي كان غربياً). «الرحلة إلى اكتمال الألف» هي محاولة «ثقافية» (مؤداها أن اليهود ابتعدوا عن الشرق منذ ألف سنة، مع تقبل التحريم الأوروبي الحديث لتعدد الزوجات، على خلاف المسلمين، وهكذا بني على خلفية باريس خلفية مشابهة، غير تاريخية بامتياز، للتحالف بين المسيحيين واليهود الذين يتمتعون بزوجة واحدة ضد الشرقيين المؤمنين بتعدد الأزواج، أي العرب).

بعد موت عرفات، وفي حوار مع time out قال يهوشواع: «عرفات رمز للاجئين ولحق العودة. كان شخصاً كابوسياً، قائداً بلا أي قوة فعلية، بلا شرطة ولا منظومة قمع، كان يحكم بحكم سلطته الروحية.. فقط كابوس للاجئ الأزلي الذي أدخل شعبه فيه». هل تتذكرون لقاءه مع ليانة بدر؟ هل تتذكرون استخدام عرفات كأنما هو زعيم يملك الشرطة ويحظى باحترام في العالم واعتراف برئاسته؟ قومية يهوشواع هي خلاصة القومية الإسرائيلية. فقط بداخلها يشعر وكأنه في بيته، كأنما هو صاحب سلطة، كمتحدث مرتفع الصوت. إنها القومية التي عرفتها أوروبا في القرن التاسع عشر في وسطها وشرقها، ليست قومية المدنية أو قومية «الارتباط بالأرض» وإنما قومية

«صلة الدم». هو تلميذ مخلص لهذه القوموية، مثل أغلب الصهيونيين. في حوار مع «جيروزاليم بوست» بعد انتخابات ٢٠٠٣ مباشرة، أكد يهوشواع «اليهود في الشتات هم استمناء. أما الأمر الحقيقي فيوجد هنا [في إسرائيل.] حقا». من هي حنا أرندت أمام دان حالوتس؟ ومن هو ناعوم تشومسكي، بريمو ليفي، جاك دريدا، والحاخام سولوفايتشيك؟ بخلاف سخريتنا وبرغم بلاغته، ليس لدى يهوشواع إلا جدل بن جوريونستي مع يهود المنفى في تنافس حول من الأحق بامتلاك «الروح اليهودية»، تنافس يسعى لسلب الشرعية عن الحياة اليهودية خارج إسرائيل. لدى يهوشواع طاقة جبارة في تجسيم هذه النبوءة، «فليأتوا جميعاً هنا، وليكونوا جزءاً من هذا المكان الذي نتساوى فيه معهم». لا يستطيع هو احتمال فكرة أن يكون شخصاً ما من الشعب اليهودي، شخص ما من الفسيفساء الكبيرة للتاريخ اليهودي، لا تزال غالبية طاقته فاعلة «في الخارج»، وليس بالعبرية بالتحديد، ويظل «في الخارج»، أي خارج متناول يد «مصهر» التجنيس، أي «الهوية الإسرائيلية»، والتي أرسلته أمه لها، حتى يذوب فيها. هاجسه هو الخوف أن من يُبقي شخص ما من خارج التاريخ الإسرائيلي على التقسيم إلى «كل أنواع اليهود» بكامل قوته، حيث سيظهر مجدداً التهديد: اليهود «الغربيون» واليهود «غير الغربيين». ليس هناك منفى يهودي جدي في الشرق، المنفى الذي تبقى هو «البقية الغربية»، وهي بالتحديد الخطر الذي يكتنف «الهوية». باختصار، الخطر الذي يكتنف الهوية الإسرائيلية لا يأتي فحسب من «الشرق العربي»، وإنما كذلك من «الغرب اليهودي». كلاهما يذكر يهوشواع بالمكان الذي جاء منه. هو يكره المكان الذي جاء منه، هو يكره الشرق. ينبغي تصفية الشرق بواسطة الغرب، الغرب العام، العالمي، الحديث، المسيحي، ونحن نشاركه بلغتنا القومية الواحدة، بالموسيقى الكلاسيكية (موتيف متكرر في رواياته).

لذا، فأكثر من أي شيء، يحتاج يهوشواع إلى الجدار الفاصل، حيث «الفصل» فقط – أي رسم خط واضح بين «الخارج» و«الداخل» – يمنحه شعوراً بأنه الآن قد خلقت «هوية موحدة». من يجهد لقراءة «العروس المطلقة» سيجد المستشرق ريفلين يثرثر بفرضية فاسدة عن الحرب الأهلية في الجزائر، والتي يبدو أنها اندلعت بسبب «خليط اللغات» (لأجل دعم مزاعمه، كشف يهوشواع عن أنه استقى الفرضية الأكاديمية المختلقة من مقال فعلي ما لصحفي جزائري، اهتم بـ«وحدة اللغة»). مكنت هذه الرواية العنصرية يهوشواع من الخروج النهائي من التابوت. هنا نقل الحدود إلى موضعها «النهائي»، بنفس العنف الذي يتحدث به عن الانفصال عن غزة: الشرق هو الفلسطيني، واليهودي إسرائيلي وجزء من الغرب. غير مولخو أصله إلى ريفلين (و تحول من شرقي إلى مستشرق) ما كان يمر سابقاً بداخل مولخو يمر الآن بين إسرائيل وفلسطين، ويشمل الإسرائيليين، باسم الفصل الاستشراقي بين «ثقافة الشرق» (في «العروس المطلق» توصف هذه الثقافة كأنها شيء ما متخلف ومثير للسخرية في هيئة مغنية تفقد وعيها وفي صورة مسابقة مضحكة في الغناء تدور في رام الله)، وبين ثقافتنا (الموسيقى الكلاسيكية). «لن أكون راغباً في معرفة أسمائهم أبداً» «مثل الشتيمة اليهودية الأكثر إخافة: «فليمح اسمهم».

الهوامش

١) لجنة أقيمت للتحقيق في مقتل عشرة مواطنين من عرب إسرائيل أثناء مظاهرة أقيمت تضامنا مع انتفاضة الفلسطينيين في سبتمبر ٢٠٠٠.

٢) اليهود القادمون من الدول العربية يطلق عليهم في إسرائيل «السفاراد»، في مقابل اليهود الآتين من دول أوروبية والذين يطلق عليهم «إشكناز». ويعاني السفاراديم في الغالب من التفرقة العنصرية ضدهم في إسرائيل من حيث تدني نوعية وظائفهم والنظر إليهم باستعلاء من اليهود الغربيين.

٣) اليهود القادمين من بلدان أوروبية.

٤) إشارة إلى عنوان رواية أ. ب.يهوشواع «مار ماني» أو «السيد ماني».

٥) كاتب إسرائيلي معاصر شهير، من أعماله «ميخائيلي» و«بلاد ابن آوى» و«قصة عن الحب والظلمة».

٦) شاعر يهودي ينتمي لأوائل القرن الماضي، من رواد حركة التنوير اليهودي، الهسكالاه، في أوروبا.

٧) يوسف عجنون، كاتب إسرائيلي حائز على جائزة نوبل.

---

* عن دورية «ميتاعام» الإسرائيلية الراديكالية.

ثروة تبحر في الكشف عن هواجس الأديبين والتحامهما بقضايا الأمة المصيرية

رسائل الشاعر القروي إلى عيسى الناعوري

تيسير النجار*

عيسى الناعوري وعلاقته بأدباء المهجر

بدأتْ صلةُ الاديب الأردني الراحل عيسى الناعوري بالأدب المهجري منذُ عام ١٩٤٦، وكانتْ اتصالاتُه مباشرةً بالمراسلَةِ وكانَ اعتمادُه بعدئذٍ في جميع ما كتبه عن الأدبِ المهجري، على هذه الرسائلِ، وعلى ما كان يبعثُ به المهجريونَ إليه من مؤلفاتِهم.

ولقد اجتمع لدى الناعوري من أعمال المهجريين مكتبةٌ جيدةٌ، شغلتْ مكتبته، كما واجتمعتْ لدى الناعوري ما يزيدُ على (٤٥٠) اربعمائة وخمسينَ رسالة، وتعدُّ هذهِ الرسائلُ ثروةً أدبيةً نفيسة، أما مكتبةُ الناعوري فقد كانت أغنى مكتبةٍ مهجريةٍ اجتمعتْ في مكانٍ واحد، وما يؤكدُ ذلكَ ما قالهُ الشاعرُ جورج صيدح حين زارَ الأديب الناعوريَّ عام ١٩٥٧، فلم يصدقْ ان كل هذه الكتبِ من أعمالِ المهجريين «كما يصف الناعوري في إحدى مقالاتِه» في عام رحيله ١٩٨٥.

* كاتب من الأردن

من رسائل المهجريينَ ومؤلفاتِهم استطاعَ الناعوريُّ أن يكتبَ كتابهُ الشهيرَ «أدبَ المهجر»، في (٨٢٨) صفحةً من القَطعِ الكبير، وقد أُعيدَ طبعه ثلاثَ مراتٍ في دارِ المعارفِ في القاهرةِ، ثم تم تزوير الطبعة الثالثة منه على الأوفست في طبعات جمة!.

أكثر ما توطدتْ به صلةُ الناعوري مع المهجريين، كانت مع الشاعر إلياس فرحات، فقد بلغَ عددُ رسائِله إلى الناعوري ومثلها عددُ رسائلِ الناعوري إليه (١٢١) مائة واحدى وعشرين رسالة، وبعضُ هذه الرسائل مفقودةٌ، ويلي ذلك من المراسلاتِ مراسلاتُ الناعوري مع الشاعر جورج صيدح، وبلغ عددُ الرسائل ما يزيد على (٧٠) سبعين رسالةً، ولكن من المؤسفِ أن علاقةَ الناعوري وصلتَه بصيدح وفرحات، قد انتهت إلى القطيعةِ في المرحلةِ الأخيرةِ من عمره، أما سببُ القطيعةِ كما يصفُ الناعوري في مقالته «مع رسائل المهجريين»: «أما سببُ القطعيةِ بيني وبين فرحات والقروي، انهما، في أحرجِ الظروفِ التي مرّ بها الاردن، لم يتورعا عن نظم الشعر في شتمه، حين كانت اذاعة «صوت العرب»، وصحافة مصر تشن عليهِ الحملاتِ المسعورةِ، فوقفا إلى جانبهما في هذهِ الحملةِ، ولم يسئ إليهما الاردنُ قط، فرأيتُ أن الدرب قد افترقتْ بيني وبينهما، فانقطعتُ عن مراسلتهما وقوفاً مع بلدي، ولم أعد أجيبُ على رسائل فرحات التي استمرتْ متقطعةً متباعدةً إلى عام ١٩٧٣. وقد جاء فرحات والقروي إلى الشرق عام ١٩٥٩، وأقاما في سورية ولبنان ومصر، وشبعا من حفلاتِ التكريم التي أقيمت لهما في كل مكانٍ طوال سنةٍ كاملة، فلم أحاول أن اذهب للسلام عليهما، على الرغم من الحاح فرحات المتواصل في رسائله للقاء في دمشقَ أو بيروت. وأما القروي فقد عاد بعد ذلك من جديدٍ إلى الشرق، وأقامَ نهائياً في ضيعته (البربارة) في لبنانَ، وراحَ ينتقلُ بين بيروت، ودمشقَ حتى وفاتِه في أواخر عام ١٩٨٤، ولم أحاولْ قط أن اذهب للقائه».

وحول سبب الجفاء بين جورج صيدح وبين الناعوري فيحدِّدُها الناعوريُّ بقوله: «قد بادأني صيدح، بعكس ما وقعَ بيني وبين فرحات والقروي. والسببُ هو أنني لم أنتبه لحساسيةِ الشيخوخةِ عند صيدح، فقد كتبت في الطبعة الثالثة من كتابي «أدب المهجر» أقولُ أن شعرَه – مثل شعر القرويِّ وفرحات وغيرهما – قد شاخ، وصارَ في المدةِ الأخيرةِ يميلُ إلى العنترية والخَطابية، وفقدَ زهوتَه الماضية»، ويصف تلك الإساءةَ الناعوري بقوله: «لكن وصف» صيدح في شعرِه الأخير (بالعنترية) أغضبه عليَّ فراحَ ينشرُ ثورَتَهُ عليَّ شعراً ونثراً ورسائلَ، يبعثُ بها إلى هنا وهناك: إلى الأصدقاءِ والمجلاتِ والجرائدِ المشرقيةِ والمهجرية»، وفي عددٍ من رسائل صَيدَح إلى عدنان الخطيب، ومحمد عبد الغني حسن، وإلى عبد الله يوركي الحلاق... وغيرهم ما يؤكدُ غضبَ صيدح من الناعوري.

ولنعد إلى رسائلِ المهجريين: إذ تجيءُ مراسلاتَ الناعوري مع الشاعر القروي رشيد سليم خوري وقد بلغت (٢٢) اثنتين وعشرين رسالةً، من الأهمية إذ إن هؤلاء الشعراء المهجريين الثلاثةَ الكبارَ كانوا من أحبِ الشعراءِ المهجريينَ إلى الناعوري وأقربِهم إليه.

أما الرابعُ بعد القروي وفرحات وصيدح التي طالت مراسلاتُه مع الناعوري فهو الشاعر جورج كعدي، إذ لدى الناعوري منه (٤٨) ثمانٍ وأربعونَ رسالةً، ثم يأتي الشاعرُ نعمة الحاج من الولايات المتحدةِ الأمريكيةِ، ولدى الناعوريِّ منه(٢١) احدى وعشرون رسالةً ثم راجي الظاهر، صاحب جريدَة البيانِ في نيويورك، وقد كان الناعوريُّ مراسلها في فترة ما، وعددُ رسائله (١٨) ثماني عشرة رسالة، ثم مراسلاته مع الشاعر أحمد زكي أبو شادي، ولدى الناعوري منه أكثر من (١٧) سبعَ عشْرةَ رسالةً، ثم الشاعر الياس قنصل، من الأرجنتين (١٥) خمسَ عشْرةَ رسالة، فالكاتب جبران مسوّح من الأرجنتين(١١) احدى عشرة

رسالة، ثم الشاعر شكر الله الجر، من البرازيل ولدى الناعوري منه عشر رسائل، ومن ثم الشاعر زكي قنصل، شقيق الياس قنصل، ولدى الناعوري منه (١٠) عشرُ رسائلَ، وشفيق معلوف (٨) ثماني رسائل، وشقيقه رياض معلوف (٩) تسع رسائل. ثم يأتي الشاعرُ ايليا ابو ماضي وعددُ رسائله(٨) ثماني رسائل. والباقون يتراوحُ عددُ رسائل كلٍّ منهم ما بين رسالةٍ واحدةٍ وثلاثِ رسائلَ وعددُهم خمسةَ عَشَرَ أديباً وشاعراً، من كلِّ أطرافِ المهاجرِ الأمريكيةِ.

إن رسائل هؤلاء المهجريين جميعهم اصبحت تعتبر مراجعَ كبيرةَ الأهميةِ للدارسينَ والباحثينَ في الأدبِ المهجري، وهي غنيةٌ بما فيها من معلوماتٍ أدبيةٍ وتاريخيةٍ ووطنية.

إن رسائل هؤلاء المهجريين جميعهم اصبحت تعتبر مراجعَ كبيرةَ الأهميةِ للدارسينَ والباحثينَ في الأدبِ المهجري، وهي غنيةٌ بما فيها من معلوماتٍ أدبيةٍ وتاريخيةٍ ووطنية.

رسائل القروي إلى الناعوري

في عام ١٩٤٦ بدأت صلة الناعوري بالأدب المهجري، عن طريق جبران خليل جبران في قصته الطويلة (الأجنحة المتكسِّرة) وايليا أبي ماضي في ديوانه (الجداول). وكانت صلته بهما سعيدة؛ فقد أحب قصّة جبران وشعر أبي ماضي. وبدأ الدرب نحو معرفة أدباء المهجر وأدبهم، وكلّما عرف واحداً منهم، دلّه على الآخر.

وفي أوائل عام ١٩٤٧ كان عيسى الناعوري يعمل مدرِّسا في كلّية «تيرّاسانتا»، في القدس – وحينها كتب أول رسالة الى الشاعر القروي، رشيد سليم خوري. لا تاريخ معين للرسالة تماماً، ولكنّه كان خلال شهر ابريل (نيسان) من ذلك العام.وأوّل رسالة تلقاها منه كان تاريخها١٢/٥/١٩٤٧.

كان في رسالته قد طلب إليه أن يزوّده بنبذة عن الأدب المهجري الجنوبي، وعلى الأخصّ أدب (العصبة الأندلسيّة) في البرازيل؛ فقد كان القروي ثاني رئيس للعصبة، بعد رئيسها الأول الشاعر ميشال معلوف؛ وكان رئيسها الثالث والأخير الشاعر شفيق معلوف. فردّ عليه القروي في رسالته يقول إنّه قد دفع برسالته «ثاني يوم وصولها» إلى رفيقه في العصبة الأستاذ نظير زيتون، أحد أمناء العصبة. وفعلاً كان نظير عند الأمل به؛ فقد كتب إليه تقريراً طويلاً عن العصبة الأندلسيّة، وأدبائها، وأدب المهجر البرازيلي. واستفاد كثيراً من تقريره، ومن الأسماء الواردة فيه،؛ ثم نشرها الناعوري بعدئذ في العدد الثاني عشر والأخير من مجلّته «القلم الجديد»، المخصّص برمّته للأدب المهجري؛ وقد صدر في مطلع شهر اغسطس (آب) عام ١٩٥٣.

يقول القروي في رسالته: «وقد اخترت لكم نموذجين فقط من شعري الذي لم يجمع بعد في كتاب مطبوع: أحدهما يرمز الى أدبي من الناحية الاجتماعيّة الإنسانيّة، والآخر إلى أدبي القومي – وهو آخر ما نظمت في موضوعه– وقد طبع على حدة، ونشر في كراس باسم «اللاميات الثلاث»، ليصرف ريعه على تعزيز قوّة الدفاع العمليّ عن فلسطين. وقد بعنا منه ثلاثمائة نسخة، راعت مائتين وخمسين ليرة انكليزيّة، قدمناها منذ شهرين، وجاءنا العلم بوصولها».

و«اللاميّات الثلاث» هي ثلاث قصائد تبادلها القروي مع الأمير شكيب أرسلان؛ وقد طبعها عام ١٩٤٧.

وكان مع رسالته قد أرسل إلى القروي نسختين من مجلّة كانت تصدر عن دائرة المطبوعات في القدس باسم «المنتدى»، واحدة للقروي وواحدة لرفيقه الياس فرحات، الذي لم يكن يعرف عنوانه آنذاك، وقد طلب إلى القروي أن يتفضّل بذكر عنوانه له. وكان في المجلّة مقال للأديب عيسى الناعوري في موضوع الأدب المهجري. لقد كانت المجلّة رسميّة؛ وقد بُدّل اسمها فيما بعد من «المنتدى» إلى «القافلة». ويبدو أن المجلّة قد أثارت اهتمام القروي، فأضاف في رسالته يقول:

«قرأت ما بعثتم به إليّ من أعداد مجلّة «المنتدى»

التي شاقتني أبحاثها، وسرّني منظرها. وأرسلت إلى رفيقي فرحات ما خصّه عنها؛ وهذا عنوانه إذا شئتم مراسلته» - ودوّن في الرسالة عنوان فرحات - ثمّ تابع قائلاً: «وقد لحظت أنّه محظور عليكم التدخّل في السياسة؛ وإلاّ فكيف تفسر خلو مجلة تصدر عن فلسطين من أثر لقضيتها التي ملأت الدنيا؟ اللّهم إن كنّا ظالمين فأنذرنا، وإن كنّا مظلومين فانصرنا!».

وطبيعيّ أن القروي ما كان ليقول هذا الكلام، ويتساءل هذا التساؤل، لو كان يعلم أن المجلّة كانت تصدر عن دائرة رسميّة عن دوائر حكومة الانتداب البريطاني.

هذه كانت أول رسالة تلقاها من القروّي؟ ثم توالت المراسلات بينهما. وكان قد أذاع الناعوري حلقة إذاعية في القدس عن القروي، وأرسل اليه بواسطة الشاعر فرحات نسخة مخطوطة منه، دوّن عليها تاريخ إذاعته. فجاء كتاب منه بتاريخ ١٩٤٨/١٢/٢٢، وصل إليه في الحصن، شماليّ الأردن، حيث كان قد انتقل يعمل معلّماً في مدرسة اللاتين الثانويّة فيها. وبعض ما جاء في الرسالةقول الشاعر القروي:

«أخي الأستاذ الناعوري، دام برّه وفضله - تناولت إذاعتكم القيّمة المرفقة برسالتكم على يد أخي ورفيقي فرحات. أسأل المولى أن يقدّرني على إيفائكم، ولو بعض هذا الدّين الأدبي الذي تركّبت فوائده على أخيكم ؛مع أني لا أرتاب في أنكم في كلّ إذاعاتكم الأدبيّة لا ترمون إلاّ إلى خدمة الفنّ، إرضاء لروح النقد النزيه الذي تتحلّى به ثقافتكم».

ثمّ يختم الرسالة مهنّئاً بعيد الميلاد، وداعياً للناعوري «بكمال الصحّة، واطّراد النجاح، وللأمّة العربيّة الخالدة بزوال الغمّة، وبالنصر القريب المبين، إن شاء الله».

وكان الناعوري قد نشر عنه مقالاً في جريدة (النسر)، التي كان يصدرها في عمّان المحامي الأستاذ صبحي جلال القطب، وذكر في رسالته أنه أرسل إليه الأعداد التي نُشر فيها المقال. فهو في نهاية رسالته يسأل عن موعد وصول هذه الأعداد. ولكنّ أعداد «النسر» تلكّأت في الطريق طويلاً جداً، ووصلت إلى القروي بعد أكثر من عام من تاريخ إرسالها. فكتب للناعوري بتاريخ ١٩٤٩/٣/١٠ يقول:

«اليوم تسلّمت أعداد جريدة (النسر) التي أنبأتني بها في كتاب سابق - أي بعد عام ونيّف من ارسالها - وكم للبريد مثلها من خارقة! - وقد قرأت إذاعتك اللطيفة عن قصيدتي الربيع الأخير»، فدلّتني - كغيرها من سوابقها - على حسن تذوّق للشعر، واستشفاف لمعانيه، وبصر حديد بمرامي الخيال».

وقصيدة «الربيع الأخير» هذه كان الناعوري قد اطّلع عليها لأول مرّة في عدد قديم من أعداد مجلّة «المقتطف» المصريّة، كما يشير الناعوري بانه قد أعجب بها إعجاباً شديداً. ويستهلّ الشاعر هذه القصيدة قائلاً:

«لمياء هذا جبين الفجر قد سفرا
وموسم الحبّ عنّا مزمع سفرا
وأضيع الناس من يمضي الشباب ولا
يقضي من الحبّ في أيّامه وطرا
طيري ننقّر مع الأسراب في فرص
إن طرن لن تجدي حبّا ولا ثمرا
عيب علينا نكون البلبلين ولا
نشارك الطير في أعيادها سحراً
غداً نذوب إلى الأعناب من ظمأ
ونهبط الكرم لا نلقي لها أثرا»

والقصيدة تقع في مائة وثلاثة أبيات، بقافية واحدة «رائيّة»، ولكنّها - على طولها ووحدة قافيتها - متحف يعجّ بصنوف من أجود أنواع الشعر الوصفيّ، والغزليّ، والقوميّ، والإنسانيّ كما يصف الناعوري. وكان قد جاء في إحدى رسائل الناعوري إلى القروي، بتاريخ ١٨ (ابريل) نيسان ١٩٥٠ - أنه قد أذاع حديثه عنها من اذاعة القدس

عام ١٩٤٧؛ وسمعها الأديب الشاعر عصام حدّاد، مدير البرامج الثقافيّة في إذاعة القدس آنذاك، ولشدّة إعجابه بها سجّلها على أسطوانة، وأعاد إذاعتها من القدس مراراً. وحين انتقل عصام بعد ذلك إلى العمل في اذاعة دمشق، أذاعها من هناك مراراً كذلك. وقد أحب الناعوري أن يخبر القرويّ بهذا، ليدخل السرور إلى نفسه.

وتلقى الناعوري رسالة من القروي تاريخها ١٠/١/١٩٥٠، يستهلّها بقوله:«وأنّي مدين لأدبك بكثير من الجميل، وأنّي لألمح على ما تخطّ يمينك ميَ عاطفة صديق، بالرغم ممّا يبدو من تحفّظك، وكبحك لجماح القلم. وأنّي مقيم عذرك في ما توجبه عليك الحكمة، في زمان عمّت فيه فوضى النقد».

كان الناعوري آنذاك يعمل في إدارة مدارس الاتّحاد الكاثوليكيّ، وكان مقرّ الإدارة قرب المستشفى الإيطاليّ في عمّان، وكان بريد الإدارة يأتي عن طريق المستشفى، وكذلك بريد الناعوري، حين لم يكن للناعوري صندوق بريد. ولذلك يتساءل القروي في رسالته عن سبب هذا العنوان، ويقول «أرجو أن تكون معافى، وألاّ يمسّك الضر». ثمّ يهنّئه بالعام الجديد، راجياً أن: «يكون هذا العام الجديد فاتحة خير عليك، وعلى الأمّة العربيّة التي تجتاز اليوم أكبر محنة عرفها تاريخها القديم والحديث».

رسالة القروي هذه قطعت في البريد مدّة طويلة، ووصلت للناعوري في ٣٠/٣/١٩٥٠، أي بعد شهرين كاملين تقريباً من تاريخها. وكان ردّ الناعوري عليها بتاريخ ١٨/٤/١٩٥٠.

وفي ذلك الحين كان الناعوري يعدّ كتاباً في تاريخ الأدب العربي المعاصر للمدارس، بعنوان «الجديد في الأدب العربي»، أراد الناعوري فيه أن يدرس الطالب – أول ما يدرس – الأدب الحديث، لأنه أسهل وأقرب الى نفوس الطلاّب مع البداية بدراسة الأدب الجاهلي، ويستطيع الطالب أن يفهمه دون صعوبة، ويحسّ بوجود أصحابه من حوله، وفي بيئته. ولأول مرّة يدخل الأدب المهجريّ في كتاب مدرسيّ،إذ اختار من أصحابه ثلاثة من الناثرين، هم: جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وأمين الريحاني؛ وثلاثة من الشعراء هم: أبو ماضي، والشاعر القروي، وفوزي معلوف، مع نماذج من أدب كلّ منهم.

ولقد أخبر الناعوري القرويّ بذلك في رسالته، وطلب منه صورة جديدة له لتظهر في الكتاب مع ما كتبه عنه، وما أختاره من شعره. ولكنّه انتظر ولم تصل الصورة. وصدر الكتاب وأهدى إليه نسخة عنه. وجاءته رسالة منه تاريخها ٣٠/٩/١٩٥٠، يستهلّها وفيها:

«أخي عيسى – وصلتني هديّتك الثمينة «الجديد في الأدب العربي»، فشاقني أسلوبك، وأعجبتني غايتك النبيلة من وضع الكتاب. وإنّي لشاكر لك رأيك الجميل في شعر أخيك، وما أضفيت عليه من المدح والتقريظ في أكثر من مناسبة وقصد». ثمّ ينبّه إلى عدد من أخطاء الطباعة وردت في الكتاب.

وكانت رسالة القروي التالية بتاريخ ٢٢/١١/١٩٥٠، ويستهلّها بقوله:

«أخي عزيزي عيسى – كان بودّي أن أجاوبك حال تسلّم رسالتك، لولا سفرة مستعجلة، عدت عنها – لسوء الحظّ– محمولاً في سيّارة إسعاف مدى ستّ ساعات، لداء أصابني وهدّد حياتي. وأنا الآن أكتب إليك من السرير، بعد إن نقهتُ، والحمد للّه، وعدت أقضي حقوق الإخوان واحداً واحداً».

بعد هذه الرسالة صارت الشكوى من المرض والضعف تردّد في رسائل القروي، وصار يتبرّم بالشيخوخة، ويرى أمامه شبح النهاية القريبة. ولكنّها، في الواقع، لم تكن قريبة، فقد عاش القروى بعد ذلك أربعة وثلاثين عاماً، حتى قضى أجله في السابعة والتسعين من عمره.

ومع الرسالة بعث القروى قصيدة عنوانها «تسبيحة الحب»، وقال: «إنّي مرسل لمطالعتك

بقصيدتي «تسبيحة الحب» التي لا أدري إن كان سبق لك الاطّلاع عليها، فانّ معظم شعري لا يزال مبعثراً في المجلاّت والصحف، ينتظر الجمع في ديوان... اخترتها لك لأنها تبيّن ناحية من شعر أخيك تقابل ما عُرف به في باب الحماسة. ولي من هذا النوع أكثر من قصيدة، ولكنّني أحسب «تسبيحة الحب» أفضلهن».

القصيدة خماسيّة، وتقع في ثماني عشرة خماسيّة. ويقول القروي في ذيل الصفحة الأولى منها ما يلي: «نظمها سنة ١٩٢٣، بعد أن توالت حملات بعض مواطنيه الاحتلاليّين عليه كلما نفث قصيدة من قصائده الاستقلاليّة المثيرة». أمّا تحت العنوان «تسبيحة الحب» فقد كتب: «من «ديوان القروي» المعدّ للطبع – باب الأزاهير».

وفي ما يلي مقاطع من هذه القصيدة الملأى بالعنفوان والتحدّي، ومع العنفوان والتحدّي المحبّة والسلام والصفح:

«سأجرف بغضكم بالحبّ جرفا
وأنسف غيظكم بالحلم نسفا
وأنهلكم رحيق الصفح صرفا
وأطفىء فيكم ما ليس يطفى
وأشفي منكم ما يشفى

بني أمّي الجياعَ الى خصامي
ألا ذقتم يسيرا من طعامي؟
أضرّ بكم لهيب الانتقام
فهاكم من يدي كأس السلام
تفيض محبّة وتسيل عطفا

فرشتُ لكم طريق الحبّ زهراً
فلمْ تطؤون بالبغضاء جمرا؟
ولمْ خضتم من الشبهات بحرا
وقد أنشأت للورّاد جسراً
من الإخلاص لم أنشئه زلفى

لماذا كلما ألقي نشيدا
ألاقي منكمو سهماً جديدا؟
تريدون الشكائم والقيودا
لِحُرّ لا يريدكمو عبيدا
ولا يرضى لكم ذلاً وخسفا

ويختم هذه الخماسيّات الجميلة بالخماسيّة التالية:

عدوّي قف على درج الماء
وطالع بعض آيات السماء
فان لم يُشْفَ قلبك من عدائي
فانّك جاهل ألفي وبائي
ومن تسبيحتي لم تَتْلُ حرفا

وبتاريخ ١٩٥٠/١٢/١٦ أجاب الناعوري على رسالة القروي برسالة قال فيها:

«أخي رشيد – بين يديّ كتابك الأخير المؤرخ ١٩٥٠/١١/٢٢، والذي حمل اليّ نبأ السفرة المشؤومة التي عدت منها محمولاً في سيّارة إسعاف، ثمّ نبأ ابلالك من المرض. ولقد سررت كثيراً لشفائك بقدر ما آلمني مرضك. فالحمد لله على سلامتك، ومتّعك الله بالصحّة التامّة، لتظلّ بلبلا يغرّد للعروبة ألحان الوطنيّة الصادقة والإخلاص الصحيح».

أمّا قصيدته «تسبيحة الحب» فقد قال عنها في الرسالة أنه: «طبعت منها بضع نسخ على الآلة الكاتبة، وقد وضعت إحدى النسخ في غلاف تمهيداً لإرسالها الى مجلّة «الأديب» في بيروت، وسأدفع نسخة ثانية منها إلى مجلّة نصف شهريّة تصدر في عمّان كانت طلبتها منّي مساء أمس. وقد أُرسِل نسخة أو نسخاً أخرى إلى مجلاّت وجرائد سواها. فالقصيدة انسانيّة في روحها أكثر ممّا هي وطنيّة، وهذا الشعر الإنسانيّ يهزّ الروح هزّا، أو يهدهدها على أنغامه الرقيقة المؤثّرة».

ثمّ حدّث القروي عن الطبعة الثانية عن كتابه «الجديد في الأدب العربي». وكان قد تأخر القروي في الردّ. وفي ١٩٥١/٢/٢٨، عاد فكتب اليه الناعوري من جديد، وأرسل اليه مع الرسالة

قصاصة من مجلّة «الأديب» فيها قصيدته «تسبيحة الحب»؛ وقد كان أرسل إليه قبلها نسخة من مجلّة «الفكر» الأردنيّة ظهرت فيها القصيدة نفسها.

وفي ١٩٥١/٦/١٧ كتب إليه القروي يشكو من المرض ويقول:

«صحيح أنّي عدت أحسن منّي قبل السفر، ولكنّ هذه العلّة تهادن ولا تصالح؛ فالحمّى لا تفتأ تزورني غبًا، وهذا القدر الضئيل من زاد العافية الأرجنتيني... سأعيش به عيشة انكليزيّة مقنّنة، ضانًا منه بالكسرة، حريصاً على الفُتات، لأنّه لا يكاد يكفيني لتحقيق الأمنية الوحيدة الشخصيّة التي أبقتها لي الشيخوخة من هذه الدنيا، وهي طبع دواويني كلّها في مجلّد واحد».

ثمّ يتحدّث عن مكرمة الجالية العربيّة في البرازيل في محاولة تكريمه عمليًا، فيقول:

«وإنّها لمكرمة عظمى تسوقها الجالية العربيّة إليّ، بعد أن أبيت، مع الشكر والاعتذار، النزول على ارادتها في قبول هديّة البيت».

وتتلخّص الحكاية في أن الجالية العربيّة في المهاجر الجنوبيّة، تقديراً منها لوطنيّة شاعرها القروي، وشاعريّته الفذّة، كما ذكر الناعوري في كتابه «أدب المهجر» تنادت – وعلى رأسها الوطني ال غيور والاقتصادي الثري إلياس عاصي، في البرازيل، والشاعر جورج صيدح، في الإرجنتين – إلى جمع مبلغ من المال لشراء بيت يقدّمونه له. وقد جمعوا لهذا الغرض ما يعادل ثلاثين ألف ليرة لبنانيّة.

غير أنّ القروي أبى أن يقبل هذه الهديّة منهم، وقال أنّه يفضّل قبراً في وطنه على قصر في غربته. وطلب ردّ المبلغ إلى المتبرّعين، واعتبر هذا التبرّع إهانة له، وكتب إلى الشاعر جورج صيدح يقول له: «أرجوك أيها الأخ أن تسعفني في هذا الملتمس، وتشاركني في عقيدة منزّهة عن الأجر في هذه الدنيا الفانية، فمرادنا أكبر منها. والذي نطلب لأوطاننا يجلّ عن الجزاء، مهما عظم. وحسبنا أن نرضي الله والضمير في جهادنا الأدبي. وهل نحن خير من الشهداء الذين لم ينالوا من خدمة الوطن غير الذكر الجميل، وقد بذلوا له أغلى ممّا بذلنا ؟».

عند هذا الإباء من القروي لم يرَ المهاجرون بدًا من تخصيص المبلغ الذي جهزوه ليطبع به شعر القروي كله في ديوان واحد، بدلاً من شراء المنزل الذي أرادوه ولم يسمع القروي إزاء إلحاحهم إلاّ أن يقبل المال للغرض الأدبي. فعكف على جمع شعره كلّه، المنشور في دواوين سابقة وغير المنشور من قبل، في ديوان واحد دعاه «ديوان القروي».

إلى هذا يشير القروي في ذات الرسالة، ويقول: «إنّ هذا العمل الكبير الشاقّ سيستغرق على الأقلّ سنة كاملة؛ فتراني مكبًا عليه ليل نهار، لا أجيب إلاّ على الرسائل الهامّة، مختصراً ما وسعني الاختصار».

في ذلك الحين كان الناعوري يكتب كتاباً عن الشاعر إلياس فرحات، واعتزم بعده كتابة كتاب آخر عن القروي. ولكنّ القرويّ طلب إليه في رسالته التريث ريثما يصدر ديوانه الكامل. وقال: «إن كتابك عن أخيك القروي لن يجيء كما يرام إلاّ إذا تريّثت حتّى صدور ديوانه، الذي يطلعك على شعره كلّه منقّحاً، مصحّحاً عن أخطاء الجرائد المطبعيّة. وستجد حياته بحذافيرها مصوّرة فيه، ممّا يغنيك ويغنيه عن ترجمتها. فما أحراك بهذا الإمهال الذي يضمن لكتابك الإحاطة والإصابة والإنصاف، ويجعله مرجعاً كافياً وافياً لمن تهمّه هذه الأبحاث».

ويختم الرسالة مبدياً إعجابه بجهد الناعوري المستمر في هذا النوع من الأدب. إذ يقول إن الناعوري يتفرّد في «التوسّع فيه والتفرّغ له». القروي يعني بهذا «الأدب المهجري»، الذي كان الناعوري فعلاً منقطعاً ومتفرّغاً له، والذي كان لا يفتأ يكتب الدراسات عنه للصحف، وللإذاعات – ولا سيّما إذاعة القدس وإذاعة لندن – حتّى أصبح اسمه مرادفاً للأدب المهجري، وأصبح الأدب المهجري مرادفاً لاسمه.

لا نـزال في عـام ١٩٥١. حيث ١٩٥١ أصدر الناعوري أول كتاب أدبيّ له، وعنوانه «إيليّا ابو ماضي – رسول الشعر العربي الحديث»؛ وقد طبع في دار الطباعة والنشر، في عمّان، وأهدى نسخة منه إلى القروي. فكتب إليه بتاريخ ٢٤/١٠/١٩٥١ يقول:

«وجدت هديّتك النفيسة في انتظاري، في إضبارة كبيرة من الرسائل والكتب التي وصلت أثناء غيابي شهرين عن الحاضرة. كلمتك – يقصد الكتاب – عن أخينا الشاعر الفذّ ابي ماضي بليغة دسمة رغم إيجازها، وزادها جمالاً أنها مطرزة الحاشية بمقدّمة من قلم مفخرة الشعر العربي الأنثوي الحديث، الآنسة فدوى طوقان. لا شكّ أنك تمتاز بسبقك – يتابع القروي – إلى ابراز كتاب خاصّ عن شعر إيليّا، ولكن كم بعدك من أديب سيوفّيه أضعاف ما وفّيته من البحث والتحليل. إنّ هذا الشعر الذي لا تخلق جدّته، ولا ينقطع أبد الدهر رنينه، لجدير بأن يشغل ألباب المفكّرين المختصّين مثلك بهذا النوع من الأدب».

وكتابه هذا عن إيليّا أبي ماضي، لم يلبث أن أعيد طبعه بعد وفاة الشاعر أبي ماضي، بطلب من أحمد عويدات، صاحب منشورات عويدات في بيروت. وقد توسّع فيه، وإضاف دراسات جديدة إلى فصوله السابقة. وكان ذلك عام ١٩٥٨. ثمّ صدرت الطبعة الثالثة منه عام ١٩٧٧.

أمّا القروي فقد كان شغله الشاغل الإشراف على طباعة ديوانه، الذي استمرّ شهوراً طوالاً «تحقيقاً لأمنيته الوحيدة الباقية» – كما كان يقول –.

وفي ١٨/٧/١٩٥٢ كتب القروي رسالة موحّدة للناعوري وإلى الأديب المرحوم يعقوب العودات (البدوي الملثّم) يبدأها بقوله:

«أخويَ العزيزين يعقوب وعيسى، لا عدمتهما – أقبّلكما وأهزّ يديكما مصافحاً بشوق يُصْعِد الزئبق إلى الأربعين....».

كان العودات آنذاك «في عام ١٩٥٢» قد عاد منذ فترة قريبة إلى عمّان، من جولة قام بها في الربوع الأميركيّة استمرت ستّة عشر شهراً أو تزيد، والتقى في أثنائها بالقروي ورفاقه من أعلام الأدب المهجري الجنوبي.

وكان الناعوري في رسالة سابقة إلى القروي، بتاريخ ٢٨/٢/١٩٥١، قد سأله إن كان يعرف مكان الصديق العودات، الذي يزور المهاجر منذ شهرين فقط؛ ورجاه أن يبلّغه تحيّاته كونه تلقى منه رسالتين لم يذكر فيهما عنوانه، ولكنّه قال في احداهما أنّ القروي زاره في الفندق.

يخبر القروي في رسالته(١٨/٧/١٩٥٢) عن المرحلة التي قطعها في طباعة (ديوان القروي)، فيقول: «أخبركما أن الديوان ينقصه بعد ملزمة واحدة فقط، هي (المقدّمة والترجمة) التي سأكتبها بنفسي، وجمع الفهارس والأخطاء المطبعيّة. وبما أنني قد خرجت منهوك القوى من هذه الورشة الأدبية، التي استغرقت أكثر من سنة كاملة في تصحيح وتنقيح، ومراجعات عديدة لنحو ألف صفحة من الشعر، فإنّي مضطر إلى مغادرة الحاضرة إلى بعض القرى القريبة، عسى أن تسعفني العزلة والهدوء على إنجاز مهمّتي بعناء أقلّ ووقت أقصر».

وفي الرسالة يعد بأن يرسل إليهما «بالطيّارة نسختين قبل تجليدهما، تعويضاً – كما يقول – عن بعض الوقت الذي أضعتماه بالانتظار، ودلالة على أنّي أشاطركما شعوركما الأخويّ الرقيق».

ويقول إنه يكتب الرسالة إليهما معاً: «اختزالاً للوقت، وتفاؤلاً بصداقتكما واجتماع قلبيكما النبيلين على حبّ أخيكما».

وصلنا إلى النصف الثاني من شهر يونيو (تموز) عام ١٩٥٢، ولم يكن «ديوان القروي» قد خرج بعد من المطبعة، وقد مضى عليه أكثر من عام؛ وجاء شهر اغسطس (آب) من العام نفسه والديوان لم تكتمل بعد طباعته. وقد كتب القروي بتاريخ (أول اغسطس (آب) ١٩٥٢) مرسلاً للناعوري «بروفة»

من «باب الأزاهير» في الديوان الذي تعوزه المقدّمة والترجمة فقط» – كما يقول. ثمّ يضيف قائلاً:
«صحّتي، والحمد لله، أحسن؛ ولكنّي مكدود الذهن والأعصاب لدرجة الانفعال من أمور كنت أحتمل أضعاف ثقلها وقوّتها؛ فأنا افتقر الى الراحة والاستجمام لأستعيد قواي بعد أعنف جهاد عقليّ ونفساني في هذه الغربة المضنية».
ثمّ يعلّق في النهاية بقوله: «في مثل هذا اليوم من سنة ١٩١٣ ركبت البحر إلى البرازيل. إنها ٣٩ سنة مشقّات وأهوال، وصراع مع الدهر والغربة (والخونة)، وأهولها هذا الصراع الأخير».
هذه الرسالة كلّها مع التعليق، كانت على الهوامش. وفي الوسط صفحة من صفحات الديوان، وفي رأسها التعليق التالي: «تلحظ من هذه الصفحة ٩٠٤ أننا صرنا على وشك النهاية». أمّا وسط الصفحة فيتضمّن «بروفة» قصيدة عنوانها «الفقير». جاءت في وقتها؛ اذ قَصَصْتُها من وسط الصفحة ونشرها على الصفحة (١٤) من العدد الأول من مجلته «القلم الجديد»، وقد صدر في أول سبتمبر (أيلول) سنة ١٩٥٢. وهذه هي القصيدة:

« جاء الفقير اليّ ذات عشيّة
يشكو الزمان كسائر الفقراء
قال: المروءة! لي ثلاثة أكبد
ناموا على قِدْر الحصى والماء
فنفحته شيئاً؛ فسالت جمرة
من عينه وقعت على أحشائي
ومضى، فَبَكّتني ضميري قائلا:
« أقللت؛ بئس عواطف الشعراء!»
وذهلت عن فقري، وطرت وراءه
خجلا أحاول أن أزيد عطائي
ولكم فقير، يا لُمَيَّة، بائس
خفّفتُ بعض شقائه بشقائي

فوجدته، والحزن يكسو وجهه
بسواده، في القاعة الخضراء
شاء المعثّر أن يجرّب حظّه
بدريهمات أخيه في البأساء
حتّى اذا خسر الذي أعطيته
لعشائه، لعن الفقير مسائي!»

لقد أرسل القروي هذه القصيدة لتكون من موادّ العدد الأول من «القلم الجديد». ولم يستطع آنذاك أن يرسل قصيدة جديدة لهذه المناسبة، لأن انشغاله بطبع الديوان – كما قال في رسالة سابقة – لم يكن يمنحه فرصة نظم شيء جديد؛ وفي قصائد الديوان ما يكفي ويغني.
في تلك الفترة صدر ديوان فدوى طوقان الأول «وحدي مع الأيام». وشاءت طوقان أن تهدى نسخة منه بواسطته إلى الشاعر القروي. وعلى الأثر جاءته الرسالة التالية؛ وقد نشرها في رسائل المهجريّين، في العدد الثاني عشر من «القلم الجديد» الخاص بالأدب المهجري، والصادر في مطلع شهر اغسطس (آب) ١٩٥٣. وفي ما يلي نصّ الرسالة:
«تلقيّت هديّتك النفسية، ديوان «وحدي مع الأيام»، للشاعرة المتفوقة الآنسة فدوى طوقان، مع تحيّتها العذبة. فشكرا لك ولها.
«أقرأ لفدوى ولنازك، فكأنّي أسمع جواباً واحداً، وقراراً لنغم واحد. كلتاهما يرسل الاخلاص ضياءه من شعرهما بريئاً من كلّ شائبة تَصَنُّع، وتتفجّر اللوعة من قلبيهما، مصبِّغة أوراقهما بدم زكّي طهور.
إنّهما رمز للمرأة العربيّة في عهد انبعاثها، وتفتيح عينيها على الحديد الذي يعضّ ساقيها ومعصميها. وكل أخ عربي ذي شعور يرافقهما في هذه المرحلة القاسية، وقلبه ينضح لهفة عليها ورحمة بها. أخذ الله بيدها، لتجتاز منطقة الخطر بأمان، لتنعشها النسمات، ولا تجرح خدَيها، ويهديها الشعاع ولا يزيغ بصرها. عندئذ يحلّق العربي من أخته المتحرّرة بجناحين، وتدرأ العربيّة من أخيها بمنسر ومخلب».
ولا ينسى القروي بعد هذا التعليق على ديوان

فدوى طوقان الأول، أن يضيف حاشية في ذيل الرسالة، تتحدّث عن المرحلة التي وصل إليها من طباعة «ديوان القروي»، فيقول:

«آسف لأن المطبعة لم تسعفني على انجاز وعدي في حينه. لقد انتهينا من طبع الديوان ومقدّمته والفهرس آخر الشهر. بقي تصحيح الأخطاء، والتغليف والتجليد، وهمّة القائمين بالعمل... حيِّ عنّي الأخ عودات».

حتّى بداية شهر تشرين الثاني من ذلك العام ١٩٥٢، لم يكن قد انتهى طبع الديوان، وليس هذا غريباً، فالعمل يجري في البرازيل، لا في البلاد العربيّة، والطباعة العربيّة هناك ضعيفة، وليس لدى المطابع العربيّة الاستعدادات الكافية لسرعة انجاز الأعمال الأدبيّة الكبيرة، كديوان القروي. ولكنّ الديوان صدر في أوائل العام التالي، وانتشر بسرعة، ونال شهرة واسعة جداً في العالم العربي كلّه. ثمّ تكرّرت طباعته بعدئذ، في مِصْرَ وفي غيرها، وآخر طبعة صدرت منه كانت في دمشق في العام ١٩٨٤.

وفي تقديمه لرسالة القروي، في الصفحة «٤٩» من العدد الأخير من «القلم الجديد»، ذكر أن الشاعر القروي كان حينئذ «في طريقه الى لبنان، حيث ينتظر أن يستقرّ نهائيا»؛ ولذلك لم يدون عنوانه المهجري، كما دوّن عناوين سائر المهجريّين الذين شاركوا في العدد المهجري من المجلّة، والذين لم يشاركوا، لكي يُهيىء الفرصة لمن يشاء للاتّصال بهم عن أدباء المشرق العربي. ومنذ ذلك الحين كثر الذين صارت لهم اتصالات ومراسلات مع بعض أدباء المهجر وشعرائه.

وكان الناعوري قد طلب إلى «القروي» أن يبعث إليه بقصيدة خاصّة من شعره الجديد، لكي ينشرها في العدد الخاصّ بالأدب المهجري، الذي كان مزمعاً أن يصدره في نهاية السنة الأولى من عمر «القلم الجديد»، فردّ عليه بتاريخ ١٤/٤/١٩٥٣ يقول:

«أحيّيك مباركاً جهودك في سبيل الأدب العربي الواقعي المثمر. ثمّ أعتذر إليك لعدم تمكّني من تلبية طلبك جديداً من شعري للعدد الذي خصّصته بالأدب المهجري. فانهماكي منذ سنتين إلى الآن، وربّما حتّى الصيف القادم، بأمر ديواني، بين تجهيز، وتصحيح، وتجليد، وتوزيع، وشحن إلى خارج البرازيل وداخلها، مع انعدام المساعد، وكثرة المراسلات، وغيرها من الشؤون الشخصيّة والعائليّة، قد شغل كلّ وقتي، وضيّع على قلمي الفرصة التي لابدّ منها لمن يغار على أدبه، وينحت عن قلبه، ولا سيّما الذي أمسى في مثل حالتي من الاعياء الجسدي والذهني»

لا يزال يشكو، كما نرى، من سوء صحّته، أو «من الإعياء الجسدي والذهني»، وقد طالت شكواه هذه في رسائله في ذلك الحين.

ثمّ يضيف في رسالته قائلاً: «ولكنّي لمّا كنت قد قرأت في «القلم الجديد» – عدد أول السنة – قولكم في صفحة الألعاب الرياضيّة «رمي القلّة»، و«الوثب العريض، والعالي»، وكنت، من قبيل التسلية والاستفادة في سويعات الفراغ الماضيات، قد جمّعت أثناء مطالعاتي في معجمنا عدداً غير يسير من «جوامع الكلم، وتقنّي الألفاظ» التي لا يستغني عنها كلّ كاتب كبير، فقد أحببت أن اختار لكم جدولاً منها في موضوع الرياضة...».

ويعني القروي فيمطره بمصطلحات في الألعاب الرياضيّة عجيبة غريبة، يريد منه نشرها باسمه في «القلم الجديد». ولم يكن من الممكن أن يقبل مثل هذا المقال من الشاعر القروي، المعروف بشعره الجميل القويّ؛ فرد عليه الناعوري بتاريخ ٢٤/٤/١٩٥٣ قائلا:

«... أمّا الألفاظ الجديدة التي وَضعتها لبعض الاصطلاحات الرياضيّة، ورغبت في عرضها على القرّاء، فاسمح لي أن أقول بصراحة أنّ القرّاء لن يصدّقوني إذا نشرتها حاملة توقيعك، لأنهم يعرفونك شاعراً يقدّم لهم أدباً جميلاً يتغنّون به

بطرب ونشوة، ولا يريدون أن يعرفوك «لغويًا» ينحت لهم ألفاظاً جافة، على طريقة المجمع اللغويّ. وثق بأنهم سيتّهمونني بالتزوير والتلفيق لو نشرتُ هذه القائمة حاملة توقيعك، وسينسبون إليّ محاولة الإساءة إليك بها».

وأضاف قائلاً: «والحقيقة أنه أسهل ألف مرّة أن أتجرّع شربة خروع من أن ألفظ كلمة (مِكَج) لملعب الكرة. ولفظةُ (العَفْدَة) للقفزة القصيرة، لا تهضم ولو غمستها في جرّة عسل كاملة....ومثلها (المحاوذة)؛ وأبشع منها «الطبطابة، والرجيلاء، والمراساة، والربْع، والتمنين، والمواسمة، والمقْط، والاستيفان» وغيرها. إنّك تعرف ما يتندّر به الكتّاب والنقّاد على المجمع العلمي لاهتمامه بمثل هذه الألفاظ التي لا تجد من يلتفت إليها. ولذلك يهمّني أن تظلّ في أذهان الناس صورتك الجميلة الحلوة، صورة الشاعر المبدع؛ فهي أبقى وأحلى ألف مليون مرّة من صورة «اللغوي» الذي ينحت ألفاظاً لا حياة فيها!».

من حسن الحظّ أن الناعوري لم يكن آنذاك عضواً في مجمع لغوّي، وإلاّ كان عليه أن يحاذر من مثل هذا الكلام. ومع ذلك فإنه شعر بالرضى كونه لم يجامل القرويّ في ما قاله. وقد كان الأديب عيسى الناعوري، عدواً للتنطّع في خلق ألفاظ ومصطلحات ترفض الحياة وترفضها الحياة، وأحبّ الألفاظ التي يستطيبها الذوق، وترتاح إليها الأذن، وتتقبّلها النفس، ولو لم ترد في أيّ قاموس قديم أو حديث؛ فالقواميس «نواويس...» أو قبول للألفاظ، كما يقول الناعوري، ولكنّ قبول اللفظ في الاستعمال، واستساغة الذوق له، هما اللذان يعطيانه الحياة، جاء بالعاميّة، على حد تعبير الناعوري.

وتتوقّف المراسلات فترة فالرسالة التالية من القرويّ إليه كانت بتاريخ ١٩٥٥/١/١٨؛ أي بعد نحو عشرين شهراً من تاريخ رسالته السابقة.

خلال تلك الفترة – وعلى وجه الدقّة في عام ١٩٥٤ – توفّيت والدة القروي فكتب إليه الناعوري يعزّيه بوفاتها؛ فردّ عليه قائلاً في الرسالة المذكورة:

«الأخ المفضال الأستاذ عيسى الناعوري، مدّ الله عمره – أتاني كتابكم الكريم يقطر منه بلسم الحنان والتعزية. إنّي من صميم القلب أشكركم، وأبارك روحكم المحبّة الوفيّة، وأضرع إليه تعالى أن يعظّم أجركم، ويجزيكم الحسنى بما خفّفتم من ألم، ولطفتم من حزن، وأن يجنّبكم الأذى، ويسربلكم بالعافية بمنّه وإحسانه – أخوكم الوفيّ: رشيد سليم خوري».

كانت هذه أقصر رسالة تلقاها من القروي، وما كان يمكن أن تكون أطول ممّا هي وهي ردّ على تعزية، وإن تكن تعزية بأعز عزيزة على قلب القروي. فلقد كان القروي يحبّ أمه حبّ تقديس وعبادة، وقد مجّدها في عدد كبير جداً من القصائد الجياد الرقيقات منها:

قصيدة طويلة من النوع القصصي – ليس من أفضل شعره نظماً– كما يصف الناعوري – فيها أسطورة ابتدعها خياله في جلسة الى جانب أمّه، أطال فيها التحديق بعينيها وتقاطيع وجهها، كما يتأمل العاشق المتيّم حبيبته؛ فكأنما جعله ذلك التحديق يتغلغل في أعماق نفسها وصميم أمومتها، فيختبر مشاعر الأمومة المقدّسة التي تعتلج فيها. وفي تلك القصيدة يروي أن شاعرا مات، فحملته الملائكة إلى السماء. فرق له الخالق العظيم وهيّأ له مكاناً في حضن إبراهيم أبي الأنبياء. ولكنّ الشاعر لم يهدأ له بال، ولم ترقأ له دمعة. فنقله الله إلى حضنه، فلم يقنع ولم يهدأ له دمع. فسأله الله عما به، فأجاب بأنّه يودّ لو ينقله الله إلى حضن أمّه، لأنّه أحن عليه من كلّ حضن آخر. فتعجّب الخالق من هذا الطلب، وأدهشه أن يرى مخلوقاً يفضّل على أحضانه الإلهيّة حضن امرأة على الأرض، وصمّم على أن يختبر بنفسه حضن الأم.

ويختم الشاعر قصيدته - أو حكايته الشعريّة - بالبيت التالي:

وكانت ليلة، فاذا صبيّ

صغير نائم في حضن مريم

وفي هذا البيت يلخّص القروي عقيدة المسيحيّين أصدق تصوير، وبأصدق عبارة، ويصوّر حنان الأمهات، ومكان الأم، وقدسيّة الأمومة على حد تعبير الناعوري.

و من قصائده في (الألم) قصيدة يقول فيها:

علّقت فوق سريري رسم والدتي

تعويــــذة لي مــن أشبـــاح أتراح

ورحت أغمض أجفاني وأفتحها

على رضى الأم إمسائي وإصباحي

وعلى الرغم من العديد من القصائد التي كتبها القروي في حبّ أمّه، وفي تمجيدها، فإنه حين توفّيت أمّه عام ١٩٥٤، لم يستطع أن يرثيها وحدها: فقد كانت المأساة الفلسطينيّة تملأ آفاق نفسه. فجعل رثاء أمّه رثاء للشعب الذي تشرّد عن أرضه، فقال:

كفى الميت منّا أن يُحَسّ له فقد

أبعد هلاك الجمع يفتقد الفردُ؟

أبعد فلسطين ينـاح علـى فتى

وهل بقيت في مقلة دمعة بعدُ؟

بكائي على المليون أنضب أدمعي

فما أنا إلاّ النار والحجر الصّلد

ثمّ يذْكر أمّه في القسم الأخير من القصيدة فيقول:

ألا دمعة من لاجيء أستمدّها

فأبكي بالبحر الذي جزْره مدُ

وأندب أمّا لم يجد مثل حبّها

وحبّي لها لا الوالدات ولا الوُلْدُ؟

وفي عام ١٩٥٥ صدر كتاب الناعوري «طريق الشوك»، وهو المجموعة الأولى من أعماله القصصيّة، وكانت كلّها من وحي النكبة الفلسطينيّة. ثمّ تلاه كتابه «بطولات عربيّة من فلسطين» في طبعته الأولى. وتقرّر تدريسه للمطالعة الإضافيّة في الصفّ السادس الابتدائي في مدارس ضفّتي الأردن. فأهدى إلى القروي نسخة من كلّ من الكتابين. فجاءه كتابه بتاريخ ١٩٥٥/٥/١٩ يقول فيه:

«عزيزي عيسى -تلقّيت منذ أسبوع قصّتك «طريق الشوك». وكنت قد قرأت ملخّصها في مجلّة «الأديب». وأمس وصلني كتاب «بطولات عربيّة»، فما ألقيت نظرة على أوله، حتّى مضيت في مطالعته إلى النهاية، ونفسي كالريشة في مهبّ رياحه، أو كزورق رفيقنا الشاعر المهجري المغموط الفضل، المرحوم حسني غراب، الذي يصف نفسه بقوله:

«زورقي تائه وزادي قليل

وشراعي بال ونجمي خاب»

ويضيف قائلاً:

«أجل، كنت أقرأ وأنا من زفراتي ودموعي زورق تائه في عاصفة من بحر لجّيّ. إنّي أهرب من مطالعة هذه المآسي يا صديقي، فقد نالني من آلامها ما لا أحتمل معه مزيداً. لقد كنت أتعذّب وأشقى وأثور قبل حدوثها خوفَ حدوثها، حين كنت أحسّها وأتوقّعها وأنذر بها، ثم حين كنت أعيشها، وأناضل مع المناضلين فيها بكلّ ما يقع في دائرة إمكان وطنيّ مغترب مثلي».

وأخيراً يختم رسالته بقوله:

«عندي أن خردلة عمل... لا يوازنها اليوم جبال من كتب الفلسفة والشعر والنثر. أمّا إذا كان لا بد من القول، وكان للأدب في مثل حالنا قيمة، فإنّ آثره عندي ما كان على غرار قصّة «طريق الشوك» و«بطولات عربيّة»».

إذا كانت مجموعة «طريق الشوك» مجموعة أقاصيص مستوحاة من النضال الفلسطيني ومن النكبة. فإن «بطولات عربيّة من فلسطين» قد دون فيه للصغار وقائع القضيّة الفلسطينيّة من بداياتها الأولى، والثورات الفلسطينيّة المتعاقبة، والبطولات التي أبداها المجاهدون الفلسطينيّون

ومن شاركوهم من العرب والمسلمين، خلال تلك الثورات، لكي تظلّ رفيقة لمشاعر الصغار، يتذكرونها ويعملون على غرارها، ويُعِدّون أنفسهم ليوم الثأر. وقال في مقدّمة الكتاب مخاطباً الصغار:

«لا تقفوا ولا تضيعوا الوقت في لومنا، لأن هذا لا يفيد، بل يؤخّر سيركم. واعلموا أننا الآن نعمل في ظروف سيّئة لنكفّر عن خطايا الماضي، ونسهّل الطريق أمامكم للغد. ولا تظنّوا أن ماضينا وحاضرنا كلّها أخطاء وخيانات. هذا غير صحيح، فقد ظهرت فيهما بطولات عظيمة جداً، قام بها أبطال كبار وصغار: كبار مثلنا وصغار مثلكم وأصغر منكم سنّاً. ونحن نقصّ عليكم في هذا الكتاب، وفي كتب أخرى قد تليه، أشياء منها لكي تتعلّموا من هذه البطولات دروساً للمستقبل، فتنسوا بها الأخطاء وأعمال الضعف التي ارتكبها أناس منّا».

وحكاية هذه البطولات العربيّة أن الناعوري كتب هذا الكتاب أولاً، وكان يريد أن يجعله بداية سلسلة كتب عن البطولات العربيّة، تتناول ثورات العراق، وسوريّة، والجزائر. وعرض الكتاب والفكرة على المغفور له الشيخ إبراهيم القطّان، وكان مفتّشاً للدين واللغة العربيّة في وزارة المعارف، وقال له أن يكتب هوكتاباً عن ثورة الجزائر، وكتاباً آخر عن الثورة السوريّة الكبرى (١٩٢٥-١٩٢٧)، وأن يكتب الناعوري كتاباً آخر عن ثورة العراق عام ١٩٢٠، ويظهر اسماهما معاً على كلّ كتاب من هذه الكتب الأربعة. غير أن الأيام مرّت وهما يجمعان المصادر لهذه الكتب، ولكنهما لم يكتبا شيئاً. وظلّ كتاب «بطولات عربيّة من فلسطين» الحلقة الوحيدة التي صدرت من السلسلة، وعليه اسم الشيخ القطان وعيسى الناعوري. وقد لقي الكتاب إقبالاً واسعاً، واستقبلته الصحافة العربيّة في الأردن وسوريّة ولبنان أحسن استقبال، وأعيد طبعه أربع مرات في أربع سنوات متوالية.

من عام ١٩٥٥ تلكأت المراسلة بين القروي والناعوري إلى عام ١٩٥٧. وفي ذلك العام كان المرحوم الشيخ إبراهيم القطّان مفتّشاً لمدارس لواء البلقاء. فطلب إليّه أن يكتب اليه القروي ويطلب منه ثلاثين نسخة من «ديوان القروي» ليوزعها الشيخ على مدارس اللواء الثانويّة. فكتب إليه بذلك، وجاء جوابه بتاريخ ١٩٥٧/٢/١١، وفيه يقول:

«تحيّة ودعاء. حال وصول كتابك، شرعت أرسل تباعاً ما تفضّلتَ والشيخ القطّان بطلبه من نسخ ديواني، مرجئاً الجواب، لعلمي أنّه يصلكم قبلها بالطيّارة. وعند تسلّمي كتابك الثاني نهار أمس، كنت قد أرسلت بالطيّارة ١٢ نسخة باسمك و١٣ نسخة باسم الشيخ. وأنا بسبيل إرسال الباقي خلال هذا الأسبوع ان شاء الله. وما تمهلي إلاّ لأن الكتب ضخمة ثقيلة، ويقتضيني لفّها وحزمها وشحنها جهداً كبيراً بالنسبة إلى صحّتي المتوعّكة، وسنّي المتقدّمة؛ وأنا لا مساعد لي في أيّ عمل».

ثمّ يضيف قائلاً: «لعلّك طالعت قصيدتي «منبر العمل» في مجلّة «المواهب» الأرجنتينيّة... في هذه القصيدة أبيات وصفت بها الشهيدة «رجاء»، ويهمّني الآن أن أعلم منك أهلها، وحالهم وعنوانهم ببعض التفصيل، إذا تفضّلت».

والشهيدة رجاء التي يشير اليها، والتي كتب فيها قصيدته «عنبر العمل»، هي الطالبة رجاء حسن عماشة التي استشهدت في القدس في تلك الفترة. وكان قد كتب الناعوري الى القروي عن قصّة استشهادها، -كما أراد- وبعد ثمانية أيام من تاريخ الرسالة السابقة – أي في ١٩٥٧/٢/١٩ – كتب إليه القروي رسالة أخرى جاء فيها ما يلي:

«يوم الثلاثاء الماضي طيّرتُ إليك أنّي أرسلت ٢٥ نسخة من الديوان، وأخبرك الآن أنّي أرسلت الخمس الباقية خلال الأسبوع. وهاك البيان لتراجع بريد عمّان إذا لزم». ثمّ يسرد قائمة بالنسخ، والأيام والتواريخ التي أرسلها فيها، وأرقام الإيصالات لكلّ منها، والاسم الذي شحنها إليه «الشيخ القطان، أو الناعوري» ويرجو أن تتسلّمها وتكتب إليه

ليطمئنَ عليها».
وقد وصلت النسخ جميعها، وكتب إليه يطمئنه إلى وصول الشحنة الأولى منها.
وفي ٢٤ مارس (آذار) ١٩٥٧ – أي بعد شهر أو أكثر قليلاً – جاءته رسالة منه. هذه المرَة جاءت الرسالة من مدينة «برزدنتي برودنتي» وليس من (صنبول) – كما اعتاد أن يكتبها في رأس كلّ رسالة، بدلا من (سان باولو)، كما هو اسمها – وفي هذه الرسالة يقول:
«أخي عيسى – أكتب اليك فور تسلّمي جوابك من يد ابنة أخي العائدة الساعة بالطيّارة من العاصمة، شاكراً لك التطمين عن وصول أول شحنة من الكتب. والأمل أن يصل سائرها قريباً، إن شاء الله».
ثمّ يأتي المهمّ من هذه الرسالة، اذ يضيف القروي قائلاً:
«وأمّا الغرض الأهمّ فهو استيقانكم عن إرسال ثمنها إليّ، لأني وقفته على عائلة الشهيدة الخالدة «رجاء»، باستثناء تكاليف الشحن والتسجيل البالغة عشر ليرات أردنيّة، تحفظونها لحسابي مع أحدكما لحين الطلب. وأنّي أقدّم سلفاً جزيل امتناني لقيامكم عنّي بهذا الواجب المقدّس، مع الرجاء بأن يصلني بواسطتكم وثيقة من أسرة رجاء بتسلّمهم القيمة. وأفوّضكم منذ الآن بتوزيعها عليهم حسب فهمكم وإنصافكم، أو تقديمها لوالد الشهيدة أو والدتها».
ثمّ أرسل إليه قصيدته «منبر العمل» التي كان قد أشار إليها في رسالة سابقة، وفيها تمجيد لما عملته الشهيدة رجاء. وهذه أبيات من القصيدة، أقدّمها في ما يلي، وهي من الشعر الوطني المثير والمؤثر الذي اشتهر به القروي:

«تبدّلت لغة الأحرار وانتقلت
آي الجهاد من الأقلام للأسل
والحبّ آيته بذل وتضحية،
لا أشْطُرٌ من رخيص الشعر مبتذل
بنت الحمى ليس يحميها القريض ولا
ترضى عن السيف يوم الثأر من بدل
أما أتاك عن الأردنّ حين فدَت
إخوانها من إسار الذلّ والنكل؟
لهف الشباب عليها حرّة ربأت
بعلمها عن خدور الدلّ والكسل
ماتت، فعاشت «رجاء» في النفوس كما
عاش اسمها الحلو في الأفواه والعُقل»

وفعلاً راح الناعوري يبحث عن ذوي رجاء، فوجدهم يقيمون في أريحا. فاتّصلت بهم هاتفيًا؛ فجاء شقيق رجاء، السيّد أحمد حسن عماشه، وزاره في مكتبه في وزارة التربية والتعليم، فسلّمه خمسين ديناراً تقدمة من الشاعر القروي رشيد سليم خوري، وسألته ماذا سيفعلون بهذا المبلغ؟ فأجاب بأنه سينفق على اقامة ضريح لشقيقته الشهيدة. فطلب إليه أن يكتب إيصالا بالمبلغ، يشكر فيه القروي. فكتب الإيصال وذيّله بالشكر، وبعث به مع رسالة إلى القروي.
القروي كان أحوج الى هذا المبلغ – على ضآلته – من ذوي رجاء. ولكنّه كان يفضّل أن يجوع لكي يقوم بعمل وطنّي كهذا. وكذلك كان رفيقه الشاعر إلياس فرحات.
القروي كان يطبع «اللاميّات الثلاث» ويرسل ريعها – وهو ٢٥٥ ليرة انكليزيّة – إلى أمين الجامعة العربيّة آنذاك لكي ينفق على تعزيز قوّة الدفاع عن فلسطين.
وروى جورج صيدح في كتابه «أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكيّة» – نقل الناعوري ذلك عنه في كتابه (أدب المهجر) – أن القروي أهدى نسخة من ديوانه إلى الشيخ أحمد حسن الباقوري، في مصر، فأرسل إليه الشيخ حوالة ماليّة، تقديراً له، مقدارها مئتا جنيه مصري. فأعاد إليه القروي الحوالة شاكراً، وطلب إليه أن ينفق المبلغ على تسليح الجيش المصري.
وذكرالأستاذ أكرم زعتير في كتابه «مهمّة في

قارّة» حسب ما أشار الناعوري ما يلي:
«حدّثني الصديق إلياس عاصي أن القروي كان، حين يتطوّع بالطواف على القرى والأقاليم النائية لجمع الإعانات للقضايا العربيّة، يصطحب معه جوارب لبيعها في الحين ذاته، ولينفق من ربحها على أجور رحلته، مُؤْثراً هذا على أن ينفق من الأموال العامّة شيئا».

لقد عاش القروي فقيراً في مهجره، ولم يستقرّ به الحال إلاّ بعد أن قدّمتْ له الحكومة السورية راتباً شهريًا مدى الحياة، مقداره ألف ليرة سوريّة. وقد عاش القروي على هذا الراتب بقيّة حياته في لبنان إلى حين وفاته.

وفي ٢٩ يونيو (حزيران) ١٩٥٧، وعن «ثغر سنطس» هذه المرّة، كتب إلى الناعوري يقول:
«أخي عيسى – في ١٧ الفارط بعثتُ إليك وإلى أخينا المفضال الشيخ إبراهيم القطّان رسالة واحدة مشتركة الفحوى، معنونة الغلاف باسمه فقط، وهي بمثابة جواب على خطابك المؤرخ في ٤/١٤، وترضية واجبة لأخينا المذكور الذي شاركك الفضل في طلب كتبي وتوزيعها، ولم أخصّه بتحرير طيلة تراسلي وإيّاك بشأنها. وقد ضمّنتُ رسالتي الشكر لكليكما على إتاحتكما لي هذه الفرصة السعيدة للقيام بواجبي نحو الشهيدة رجاء وأسرتها. بتقديمكما عنّي خمسين ديناراً من ثمن الكتب إلى السيّد أحمد حسن عماشة، شقيق الشهيدة، لينفقها في بناء ضريح لها. والتمستُ أن تتقبّلا العشرة دنانير الباقية هديّة منّي، عربون اعترافي بجميل مسعاكما. ولقد أقلقني إبطاؤكما غير المألوف عن مجاوبتي، فثنّيت إليك خصّيصا، راجياً التطمين إذا تفضّلت. والسلام والمحبّة الأخويّة لك وله من أخيكما – رشيد سليم خوري».

بعد المرحوم الشيخ القطّان، شاء الصديق الأستاذ وهيب البيطار، مفتّش مدارس لواء نابلس يومذاك أن يبتاع لمدارس لواء نابلس الثانويّة عشرين نسخة من «ديوان القروي». وطلب إلى الناعوري أن يكتب إلى القروي بذلك. فكتب إليه وجاء جوابه «من صنبول هذه المرة، كما كان من قبل» يحمل تاريخ ٢١/اغسطس (آب)/١٩٥٧ وفيه يقول:
«كتابك المؤرخ في ٨ الجاري تبلّغته اليوم. أنّي شاكر للصديق الأستاذ وهيب البيطار ولك عشرين نسخة من ديواني لتوزّع على مدارس لواء نابلس الثانويّة. وأنيّ سأبدأ بشحنها بالتدريج من نهار غد، إن شاء الله... وسأبعث بنسختين لتقدّمهما عنّي لمن تشاء من إخوان الأدب، كاتباً عليهما بخطّي (هديّة من القروي). وأنا لا أشكّ في أنك تحسن الاختيار... وأهدي إليك وإلى الأخ وهيب أطيب تحيّاتي وتمنيّاتي» – صديقك رشيد سليم خوري.

ثمّ تلتها، بتاريخ ٣٠ اغسطس (آب) ١٩٥٧ – أي بعد تسعة أيام فقط – رسالة أخرى تؤكد أن القروي أرسل نسختين من ديوانه ليهديهما إلى من يشاء من «إخوان الأدب».

ويقول القروي في ختام الرسالة إنّه سيكتب إلى الأخ وهيب.

كان القروي كثيراً ما يخطىء اسمه، فيدعوه «إبراهيم». فهو حيناً يبدأ رسائله إليه بـ«أخي عيسى»، وحينا بـ«أخي صديقي عيسى»، وحينا آخر بـ«أخي إبراهيم». وقد جاءت منه رسالة تاريخها ١٩٥٧/١١/١٨ يستهلّها بقوله:
«أخي إبراهيم، وقاه الله – تحيّة المودّة الأخويّة الصادقة»... وفيها يخبره بأنّه تسلّم رسالة منه تاريخها ١٩٥٧/١٠/٢٩، ورسالة مماثلة من الأستاذ وهيب البيطار، تؤكّد فيهما وصول ١٩ نسخة فقط من النسخ العشرين المطلوبة. ثمّ طلب منه أن يحول إليه الثمن قبل حلول الأعياد. ويضيف إلى الرسالة جدولاً بتواريخ شحن النسخ العشرين، وأرقام تسجيلها، وباسم من أرسلها.

وفعلاً حوّل إليه الثمن كما يشير بتعليقه على الرسالة بتاريخ ١٩٥٧/١٢/٣، وكتب إليه بذلك في اليوم التالي، ١٩٥٧/١٢/٤. وانتظر جوابه

ليطمئنه إلى وصول المبلغ. فجاءه الجواب «من صنبول» يحمل تاريخ ١٩٥٨/١/٧ وفيه أن المبلغ وصل، وقبضه من أحد البنوك. وطلب منه أن يطمئن الأستاذ وهيب البيطار إلى ذلك. ويقول في الرسالة إن النسخة العشرين قد عادت إليه، وعليها بالفرنسيّة أن سبب إعادتها إليه هو«نقص في العنوان». وفي الرسالة يتعذر إليه عن عدم تمكّنه من تزويده برسمٍ جديد له، «لأن هبوطه إلى المدينة نادر، بسبب مشقة النقل في هذه العاصمة الهائلة الازدحام والضجيج، والخطر المحيق بكلّ عابر سبيل. أضف إلى ذلك تهدّم أعصابي- كما يقول- وسوء صحّتي، وتبرّمي المفرط بكلّ ما أرى وأسمع حولي من هذه المدينة المصبوغة بأقبح ألوان الذوق الأمريكي المقرف».

لقد انقطع الأديب الناعوري عن مراسلته منذ عام ١٩٥٨، حين رآه يتحامل في بعض قصائده، ومنها (رثاء إيليّا أبي ماضي) على الملكين الهاشميين الراحلين الحسين بن طلال وفيصل بن غازي، ويتجنّى عليهما وعلى الهاشميّين انسياقاً مع التيّار الناصري كما يصف الناعوري، وانخداعاً بالدعاية الناصريّة، ولم يُفِد فيه وفي زميله الشاعر فرحات أي اقناع لتحويلهما عن هذا الانجراف مع التيّار، مع أن القروي – ومثله زميله فرحات – كانا يملآن الدنيا فخرا واعتزازاً لأن سطراً أو سطرين وصلا إليهما من الملك فيصل بن الحسين، أو من أبيه الشريف حسين؛ فكانا يكتبان القصائد الطوال في مدح فيصل والحسين والهاشميّين. وحين مات فيصل، ذهب القروي وفرحات إلى الأرجنتين للمشاركة في حفلة التأبين الكبرى التي أقيمت لفيصل هناك، وألقى كلّ منهما قصيدة من عيون شعره القومي. فآلم الناعوري هذا التحوّل العجيب، وهذا التنكّر للماضي القريب، وراح الناعوري يستاءل: «هل من العروبة في شيء أن يُشْتَم سادة العرب وقادتهم لأن واحداً منهم برز فجأة وراح يشتمهم ويتّهمهم بالخيانة».

من هنا انقطع الناعوري عن المراسلة مع القروي، وعن مراسلة فرحات، وكانت المراسلات بين الناعوري وبين فرحات متواصلة آنذاك، وبلغت أكثر من (١٠٣) رسائل، وكان عند فرحات مثلها. وقد حاول فرحات مراراً أن يستعيد ما كان بينهم من مودّة ومراسلات دون جدوى. أمّا القروّي فلم تعد بينه وبين الناعوري صلة على الإطلاق؛ وعلى الرغم من أن فرصاً كثيرة أتيحت للقائه في سوريّة ولبنان، منذ عودته الأخيرة إلى الإقامة في بلده، وأتيح للناعوري مثلها للقاء فرحات حين جاء إلى الشرق، وظلّ مدّة عام يتجوّل فيه، وكتب إليه مرار من سوريّة ولبنان لكي يذهب للقائه، ومع ذلك فإن الناعوري لم يلتق قطّ بأي منهما.

ولا ينفي الناعوري عن القروي وفرحات عروبتهما المتينة، ووطنيّتهما المخلصة، ولم يحاول أن يقلل من قيمة شعرهما، وهو في الذروة من القوّة والجمال.

وتبرز المراسلات مدى المجاملات الشخصية فيما بينهما وكذلك التوثيق الدقيق للوقائع الأدبية والسياسية عبر فترة من أهم فترات التاريخ العربي.

وفي السابع والعشرين من شهر اغسطس (آب) من عام ١٩٨٤، رحل الشاعر القروي، رشيد سليم خوري بعد سبعة وتسعين عاماً من العمر، قضاها بين لبنان والبرازيل، مغرداً دائماً للعروبة بشعر يفيض وطنية وإخلاصاً لأمته العربية، وصادحاً بألحان إنسانية رقيقة ملأى بالعذوبة.

فيما رحل الأديب الناعوري في ٥ نوفمبر (تشرين الثاني) ١٩٨٥ وهو في تونس للمشاركة في ندوة أقامتها مجلة الفكر تاركاً فراغاً في ساحة الأدب العربي باعتباره من أعلامها على حدّ تعبير العلامة حمد الجاسر في مقالته «عيسى الناعوري فارق الحياة باسما» في جريدة عكاظ ٢ نوفمبر عام ١٩٨٥.



عودة السمكة الى الماء

(بصدد مذكرات الكاتب البيروفي ماريو فارغاس يوسا) (*)

أحمـــد الويـــزي★

لاشك أن هنـاك علاقـة حقيقيـة كائنـة وممكنـة - دوما - بين الرواية والسياسة، وهي العلاقة التي تأسست على هامش التاريخ العام للصراع بين المصالح والطموحات الفردية والفئوية والطبقية، وما يؤطر هذا الصراع ويسنده ويتعالق معه ويساوقه أفقياً في المجتمع، وهو بالضبط ما وسم الكتابة السردية بحضور لازم لهذه الموضوعة منذ الأصول الأولى لكتابة الرواية، وحتى النماذج الروائية العالمية الأكثر معاصرة ورقياً وإشراقاً وتمثيلية (إ. قدري، م. كويندير، غ. غ. ماركيز، خ. غويتيصيلو، نجيب محفوظ، صنع الله إبراهيم وآخرون)، مروراً بالمحطات والتجارب الحديثة والفـارقة، والتي كرست بروز أعلام كبار بصموا التاريخ الروائي بعناوين وتجارب فريدة، ليس من السهل أو الممكن القفز عليها وإهمالها حين يتعلق الأمر بمجرد مسار التجربة.(القرن ١٩ والمنتصف الأول من القرن ٢٠ على وجه التحديد).

★ مترجم من المغرب

علاقة مثل تلك مألوفة جداً ومجربة بكثرة من قبل الكاتب والقارئ معا، وقد نالت حظوة وافرة من لدن النقاد والدارسين والمتتبعين للأدب الغربي والعربي، وكتبت بصددها مصنفات نقدية عديدة ومتنوعة. غير أن الطريف في هذه العلاقة هو أن يتحول ذلك الاتصال النووي بين الكتابة الروائية والموضوعة السياسية، من مجرد اتصال تخيلي عام يتأطر تحت عنوان: «الرصد الروائي لوقائع وأحداث سياسية في دائرة مكانية معلومة»، إلى ممارسة فعلية منظمة تدفع بالروائي الى تبوؤ المراتب والمواقع العليا ضمن الهيئة الحزبية التي ينتمي إليها، والحظوة بإجماع المنخرطين السياسيين والعاطفيين، وتقلد المسؤولية الأكثر حساسية وخطورة في هرم البناء الحزبي، فيتحول دوره من مجرد كاتب روايات أدبية متخيلة الى كاتب عام لهيئة سياسية أو لحزب وطني. وتلك لعمري مهمة غير يسيرة ولا سهلة أبدا، ما دام أن التفكير في كيفية تدبير الشأن الداخلي للحزب في خضم محطة انتخابية فاصلة، وبرمجة هيئاته وأجهزته للتعبئة الشاملة والمشاركة السياسية، لابد أنهما سيؤثران حقيقة على مسار ومصير الكتابة الأدبية، مادام أن الكاتب سيُجرد حتما من شرط عزلته وحريته واستقلاله، ويُنتزع انتزاعا من فسحة أرضه المفتوحة على مدارج الصمت والتأمل والتخيل والابتكار اللانهائي، ويُجبر كرها على التفرغ لمواجهة المهام الطارئة على حياته وشخصيته اللتين صارتا كيانا عموميا، وتكريس حيز وافر من الوقت والجهد غير المستهان بهما في الأجندة اليومية للمسؤوليات «الكبرى» على حساب الكتابة، بل ومحض هذه المهمات الطارئة كامل العناية اللازمة، والجهد الفكري والتخييلي الضروريين، الى الحد الذي يغدو فيه إيقاع الممارسة المنظم والمنتظم للالتزام السياسي عاليا على حيز الانشغال بهم الكتابة الأدبية كمراس يومي وتجربة مستدامة، بل والى الحد الذي تغدو معه التجربة السياسية «كتابة» لرواية هجينة واقعيا، لا تضمن لصاحبها مجدا وتألقا وشهرة مستحقة ودائمة، بل قد تأتي على وضعه المميز، لما قد تحمله من سمات المغامرة والمخاطرة، وتلتهم رصيده الاعتباري دفعة واحدة، وكأنها فرقعة بركانية مباغتة، نارية الهوى مستعرة المزاج.

يعتبر يوسا الأدب بالضبط شكلا من أشكال مقاومة السلطة، ومن منطلقها تحاكم السلطة دائما؛ فالأدب لا يكون أدبا جيدا إلا إذا نجح في إظهار نواقص الحياة على الدوام، وأبان عن قصور كل حكم

صحيح أن التاريخ الحديث والمعاصر ما زال يحتفظ لنا ببعض الأسماء الكبرى التي نقشت حضورها الراسخ في الذاكرة الجماعية من خلال الاشتغال على قضايا كبرى، طُرحت إما وطنيا أو قاريا أو دوليا، فلفتت لها انتباه المسؤولين وأقلام الصحافيين المغامرين والباحثين عن الإثارة والفضيحة، بل وخلقت قلقا وحرجا شديدين للساسة ومدبري الشأن العام (زولا، سارتر، غونتر غراس، خوان غويتيصيلو، خوسي سراماغو... الخ)؛ إلا أن تجربة الكاتب البيروفي ماريو فارغاس يوسا (المولود في ٢٨ مارس ١٩٣٦)، ستظل رغم كل ما سبقها وجُرِّب قبلها، تجربة سياسية فريدة وفارقة ومتميزة تستدعي الدرس والبحث والاستقصاء، لأنها لم تكتب من خارج اللعبة السياسية (بصيغة اتهام، أو احتجاج، أو جمع توقيعات، أو تظاهر في الشارع العمومي، أو ما شابه ذلك)، وإنما كانت تجربة روائية مكتوبة بوصفة سياسية صرف، بطلها كاتب متوج عالميا يعمل كأستاذ زائر في العديد من الجامعات الإنجليزية والإسبانية والأمريكية والفرنسية والامريكولاتينية، وله رصيد وافر من الجوائز الأدبية المستحقة على منجزه الإبداعي في مجال الرواية والقصة القصيرة والمسرحية، منها جائزة بيليوتيكا بريفي ١٩٦٢، جائزة النقد ١٩٦٣/١٩٦٦، جائزة روميلو غييغو الدولية للأدب ١٩٦٧، جائزة ثيرفانتيس ١٩٩٢، وهو مرشح دائم لجائزة نوبل.

لم يكن مشروع الكتابة الأدبية الروائية عند فرغاس يوسا في يوم من الأيام، مجرد ترف إنشائي مسكون باستيهامات فردية هذيانية مفصولة عن مرجعية فكرية وفلسفية ومجتمعية كبرى، وإنما كان صرحا متماسكا محكم البناء يشتغل من منطلق «وظيفي» صرف، ويساهم في فضح ونقد السلطة بمفهومها وأوجهها العامة (أنظر على سبيل المثال رواية: المدينة والكلاب). فمن الوظائف «التي كانت تبدو لي ذات أهمية قصوى في مشروع الكتابة الأدبية مثلما أتصوره - يقول يوسا في المذكرات -، هي اعتبار الأدب بالضبط شكلا من أشكال مقاومة السلطة، وبالتالي فعّالية من منطلقها تحاكم السلطة دائما: فالأدب لا يكون أدبا جيدا إلا إذا نجح في إظهار نواقص الحياة على الدوام، وأبان عن قصور كل حكم [مهما كان عادلا] عن إرضاء طموحات الناس» (ص ١٢٧).

لكن على الرغم من اشتغال يوسا المحموم والدائب في مجمل منجزه الأدبي على النواة المضادة للفعل السياسي المتسلط، وعلى كل ما يدور من قريب أو بعيد في فلك مقاومة مظاهر السلطة القهرية الملتبسة والملغزة والمعقدة، بل وعلى الرغم من اهتمامه المحموم بتعرية مظاهر الفساد والسقوط العامين بقسوة لا هوادة فيها ضمن أغلب مقالاته وتحليلاته السياسية ؛ فإنه لم يقتنع بمجرد الكتابة المطلة من الشرفات العالية والبعيدة على المجتمع والناس وحسب، وإنما أراد أن يخوض الممارسة الحقة ومغامرة التجريب المباشرة، من منطلق قناعة تنظيمية حزبية صرف، ككاتب لم يعد مقتنعا برخاوة الحروف وصفاقة الكلمات وبؤس الإشارات، أمام هول ما كان يعيشه الوطن ويحياه، من أشكال الفقر والبؤس والمعاناة.

لذا بعدما يتشبع يوسا في عزلته وقلعة تأملاته الخاصة، بالأفكار والمبادئ الليبرالية الكبرى في مرحلة من مراحل نضجه العمري (ر. آرون Aron، ك. بوبر Popper، هايك Hayek، نوزيك Nozik)، سيخرج للناس على حين غرة، من مكتبه المتنقل بين العواصم الغربية المعزولة عن صخب وعنف وضوضاء الشارع البيروفي، حيث يعشش الاستبداد والدسيسة والمؤامرة السياسية وأصناف الجريمة والفقر والضياع وأنواع العنف والتمزق العرقي واللغوي والحضاري، ليصدح دفعة واحدة - وكأنه دونكيشوت وقته الحقيقي، الذي لم يعد في حاجة الى خوذة ودراع حديديين، ولا إلى رفقة حامل سلاحه سانشو أو إلى ركوب الجواد الضامر روسينانتي! - برغبته في أن يصبح المخلص الأكبر للبيرو، ورئيس دولتها المنتخب ديموقراطيا، وذلك حتى يتسنى له قيادة المجتمع إلى نهضة نوعية وحداثة ليبرالية حقيقية، لا تقيم في بستان الأوراق الرسمية، ولا في الخطب البلاغية الطنانة، ولا في البيانات المطرزة والجمل المنمقة المزوقة، وإنما تُترجم إلى وقائع ملموسة وحقائق محسوسة ومؤشرات محسوبة، تأخذ نتائجُها شكل رموز رياضية واضحة ومحددة في نسبة النمو العام، مثلما تسجلها سندات خزينة الدولة، ويثبتها الأرشيف المركزي للأبناك، ورواتب الموظفين، والدخل القومي لأغلب المواطنين البيروفيين الذين يعيشون تحت عتبة الفقر والبؤس.

عاش الكاتب البيروفي ماريو فارغاس يوسا إذن، أطوار هذه «البطولة» السياسية لفترة لا يستهان بها من حياته الخاصة (ما بين صيف ١٩٨٧ وربيع ١٩٩٠)، بكل ما أوتي من طاقة على الحلم والأمل والطموح حينا، ومن الشعور بالآلام الممضة والإحباطات الكاسفة والخيبات الثقيلة أحياناً أخرى، وقد انقطع كلية عن عالم الكتابة وطقسها المتوحد بالعزلة والصمت والتأمل، إلا ما كان يتعلق منها بصياغة خُطب رسمية، وكلمات توجيهية لا مناص منها، توجَه إما الى جمهور محدود العدد في أروقة مكاتب وصالات ضيقة، أو موسع ومختلف وغير متجانس أو متآلف، وذلك بحسب تنوع طبيعة وثقافات الأقاليم والجهات في دولة البيرو.

أثناء هذه اللحظات «الروائية» الغريبة الأطوار

والإطار، ظل يوسا مادة إخبارية عمومية تستهلكها إما الصحافة الوطنية أوالدولية في مراسلاتها ونشراتها الرسمية، أو تلوكها ألسنة العاطفين المنافحين عن مشروعه وبرنامجه السياسي، أو تنهشها وتفتك بها أنياب الحاقدين المبكتين المترصدين للرجل، وهو يتنقل بين محافل التجمعات وبنايات المكاتب والفروع التابعة للحزب (الجبهة الديمقراطية)، موزعا حضوره وخطبه ووعوده على الجماهير المحتشدة في الملاعب والساحات العمومية وقارعات الطرق، أو مسافرا بين طوكيو ولندن للقاء مع الساسة والمستثمرين هناك، للتباحث معهم حول آفاق التعاون والتشاور ونقل الخبرة الممكنة، لجعل البيرو بلدا ليبراليا منفتحا على المستقبل وعلى الخارج.

ليس من الممكن أبدا تفسير الأسباب الكامنة وراء كل تلك العوامل والحوافز التي ساهمت بشكل أو بآخر، في تسريع وتيرة انقطاع يوسا عن الكتابة الأدبية، والابتعاد به مؤقتا عن حوضها المائي، بمجرد الإسهاب في الحديث عن الالتزام الأخلاقي للكاتب ورغبته الذاتية في الظهور والتواجد والحضور حيثما ينبغي له - أدبيا وأخلاقيا - أن يكون موجودا وفاعلا ومؤثرا بشكل موضوعي ومباشر ؛ وإنما يعود سبب ذلك بشكل أساسي ورئيسي وأولي الى تلك الروح القتالية الفردية التي تنشأ عليها الكاتب منذ مرحلة الطفولة والشباب، وأصّلها لديه بحكم الملازمة والدربة والمراس، وهي ما كان يدفعه ويتوق له على الدوام، الى ركوب المغامرة وارتقاء مسالك التجريب والتمسك بالرهان المتمنع الصعب، أي باختصار ذلك التحدي المتوفز بشكل ذاتي صرف، والذي رافق يوسا منذ إشراقات الطفولة واليفوعة والشباب الأولى، الى التماعات الكهولة والنضج التي ساوقها وتوجها تأسيس مشروع كاتب عالمي واسع الانتشار. يقول يوسا في المذكرات: «كلما سُئلتُ عن الأسباب التي جعلتني أتهيأ للتنازل عن موهبتي الأدبية - ككاتب - لفائدة السياسة، أجبت: بأن مردّ ذلك علّة أخلاقية محضة. ثم سرعان ما يغمرني الانتشاء، فأضيف: بأن بعض الصروف والظروف العامة هي التي هيأتني كي أتواجد ضمن وضعية الزعيم السياسي، في فترة عصيبة من حياة بلادي. ولأنه بدا لي آنذاك، بأن ثمة فرصة سانحة - متى ما تمكنتُ طبعا من إيجاد الدعم المطلوب ديمقراطيا، من أغلبية البيروفيين - لإجراء مجموعة من الإصلاحات الليبرالية التي كنت أطري عليها في فترة السبعينيات، في معظم مقالاتي وسجالاتي السياسية، والتي كنت أعتبرها ضرورية جدا من أجل إنقاذ البيرو (...). غير أن من كان يعرفني حق المعرفة، أكثر مما كنت أنا نفسي أعرف ذاتي - وأخص بالذكر هنا بالضبط، زوجتي باتريسيا - كان لها رأي آخر. لقد أقرّتْ باتريسيا: بأن الالتزام الأخلاقي لم يكن حاسما عندي يومذاك، في تحديد الموقف بقدر ما كان يدفعني نداء المغامرة، والأمل في عيش تجربة ملأى بالاستثارة والمخاطرة. أي بقدر ما كنت واقعا تحت سحر الرغبة في كتابة الرواية الأكبر والأعظم في مسيرتي الأدبية، لكن ضمن سياق الحياة الحقيقية الواقعية... ولربما كانت باتريسيا على حق. ذلك أنه من المؤكد حتما، أنه لو لم تكن رئاسة دولة البيرو - مثلما صرحت لأحد الصحفيين وأنا أمزح - المهنةَ الأشدَّ خطورة في العالم، لما تقدمت يومها الى الانتخابات مطلقا. فلو لم يجعل الانهيار العام للبلاد والتفقير الشامل للشعب والإرهاب المستبد ببعض الأحزاب والأزمات الخانقة في مختلف مؤسسات الدولة، من التنافس على الحكم تحديا شبه مستحيل في بلد بئيس وفقير كالبيرو، لما كنت قد شغلت نفسي بمهمة مثل هذه أبدا. لقد اعتقدت دوما، بأن كتابة الروايات تمثل في حالتي الخاصة، شكلا من أشكال العيش في متن حيوات عدة - وضربا من اقتحام تجارب مختلفة - كنت طبعا أرغب فيها؛ لذا لا أستطيع هنا الآن، أن أقصي من تلك المنقطة المظلمة والمعتمة من ذهني - حيث تنحبك الإثارات

الأكثر سرية في أفعالنا وتصرفاتنا - بأن إغراء وسحر اقتحام المغامرة قد حركاني معا، في اتجاه الاحتراف السياسي، أكثر مما حركتني أية نزعة غيرية أخرى» (في ص ٦٣ / ٦٤).

تمتد تجربة الانتظام الحزبي للكاتب في المكان والزمان معا، لتنفتح على فجوات وثغور وبياضات مربكة ومفاجئة تمنحه فرصة جديدة ليطل منها على تضاريس البؤس والفقر والجهل والتخلف والعنف والدسيسة والغدر والحقد في وطن يستبد به عشقه وهواه. ثم بعد انكسار الحلم على صخر الشاطئ العنيد، وتفشل المغامرة الروائية التي اختار صاحبها أن يلعب متنها دور «البطل» الدونكيشوتي المنحى، يعود يوسا مضرجا بالخيبة والأسى والأسف الكسيف، إلى مياه الكتابة الصافية كي يغوص فيها حتى الامتلاء والحبور والفرح وكأنه سمكة مهاجرة، اضطرتها قساوة الفصول وتقلباتها الفجائعية إلى أن تترك حوضها الأثير مكرهة مرغمة بعض الوقت، لتخرج إلى أقاصي ومناف موزعة على جغرافيا جهات وأمكنة بشعة، لم تكن من قبل قد استأنست بها إلا عبوراً وعَرضاً.

دُشّن هذا الخروج الاستثنائي في حياة يوسا السياسية، بصرخة احتجاج تلقائية وعفوية [هي استعاريا ورمزيا شبيهة بصرخة الوليد التي يؤشر بها على بداية حياته الأرضية!]، أعلن فيها الكاتب غداة إنصاته لخطاب الرئيس ألان غارسيا Alan Garcia من راديو ترانزيستور، عن احتجاجه الصاخب إزاء سياسة تأميم الدولة للمنشآت الاقتصادية المتراجعة عن مكتسبات الفترة الليبرالية للبلاد، وهو مستلقى شبه عار [تماما كجنين حديث العهد بالولادة !] فوق رمال شاطئ شبه معزول عن المدن والناس بشمال البيرو في يوليو سنة١٩٧٩. بهذه الصرخة الاحتجاجية يتم تدشين المسار الجديد من حياة الكاتب، حيث يبدأ بانتقاد مباشر للرئيس في مقر الرئاسة على هامش استقبال خُصّ به، لينفتح بعد ذلك عهد مشاورات ومناقشات موسعة مع أقطاب المعارضة الديمقراطية في أفق تشكيل جبهة وطنية يلحم بين سداها التمثل الليبرالي المفتوح على اقتصاديات السوق والمبادرة الفردية.

«كلما سُئلتُ عن الأسباب التي جعلتني أتهيأ للتنازل عن موهبتي الأدبية - ككاتب - لفائدة السياسة، أجبت: بأن مردّ ذلك علّة أخلاقية محضة. ثم سرعان ما يغمرني الانتشاء، فأضيف: بأن بعض الصروف والظروف العامة هي التي هيأتني كي أتواجد ضمن وضعية الزعيم السياسي، في فترة عصيبة من حياة بلادي

هكذا وبشكل مفاجئ للغاية، يجد الروائي نفسه وقد تحول بسرعة، الى زعيم سياسي يقود قبيلة عريضة من مؤيديه ومناصريه المنتمين الى الفئة الوسطى، مخترقاً بها على التو ساحة معركة سياسية متخلفة، لا تستخدم فيها أسلحة العقل، ولا المنطق، ولا التحليل العلمي الرصين للواقع المادي، ولا نبل وشرف القصد، ولا الوفاء لمبادئ المحاورة السامية، وإنما تسودها وتتحكم فيها وتخترقها أساليب الخسة، وأشكال المناورة المبنية على القذارة والرداءة والانحطاط، وضروب العنف والإقصاء ومصادرة الحق في الوجود. في هذه الساحة ستكبر معرفة يوسا بنفسه أولا، وببلاده وأفراد شعبه بعد ذلك، وستتحول معرفته المبنية من مجموع الأنساق والنظم العامة التي تكونت عنده بعد قراءات متنوعة للكتب والكراريس المعدة سلفا، من قبل بعض المؤرخين والأنثروبولوجيين وعلماء الاجتماع في فترة محددة من تاريخه الشخصي، الى معرفة حقيقية مباشرة ملموسة ومحسوسة يزداد كمها كل يوم، ويكبر مردودها وحجمها كل لحظة وحين، بانفتاح قافلة الحملة الانتخابية على جهات ونواح متفردة ومتفرقة من أرض البيرو المتنوعة التضاريس والثقافات وأشكال الوجود : لكن لينتهي هذا كله بتجربة إخفاق حاسرة ومريرة، هي حصيلة مؤامرة اشترك في نسج خيوطها المنحطة - وبإيعاز من القصر الرئاسي طبعا - نخبة سياسوية هجينة التكوين

والأهداف والمصلحة (منها وإن بشكل غير مباشر، المعارضة اليسارية المسلحة الدرب المضيء!).

وإذ يجهض في المهد حلم يوسا السياسي، وتوقه الى تشييد وطن ديمقراطي وليبرالي فتي يكون بديلا واعدا عن جغرافية البؤس والشقاء العامين فوق أرض البيرو الجرداء، ينبعث الروائي فجأة من بقايا تفاصيل حلمه المترمد وكأنه طائر أسطوري بأجنحة خرافية، لم تقو لطخة الإخفاق أبدا على أن تحول بينها وبين التحليق الدائب في سماء أوسع وأفسح من جحيم السياسة والسياسيين.

يتعلم يوسا الشيء الكثير من هذه التجربة / المغامرة. فيها يتعرف أولا، على سذاجته التي هي محصلة أوهام ويوتوبيات كبرى، تكونت لديه بفعل معرفته العالمة لواقع متمنع عن المعرفة الستاتيكية الجامدة، ومانع لها في الآن ذاته. أو ليس القبول بدور الزعامة السياسية ضرب من الانفلات الساذج والمتهور لدى يوسا ؟! أو لم يحذره أوكتافيو باث Octavio Pa ـ صديقه الرصين الذي سيغير من رأيه بعد تورط يوسا في دور الزعامة ـ وهما في لندن، منذ سنتين خلتا على تاريخ الحملة الانتخابية، من مغبة «المشاركة في أي فعل سياسي»، معددا مجموعة من العناصر السلبية التي لا تساير طموح أي كاتب يشتغل ضمن حقل معرفي أسمى وأنبل، بما في ذلك أن العمل السياسي «غير المنسجم مع العمل الفكري، فيه مضيعة لاستقلالية الكاتب، وفيه خبث وتلاعب الساسة المحترفين، وينتج عنه بعد ذلك وعلى امتداد وقت طويل، شعور بالكبت والحرمان وبضياع سنوات من العمر في التفاهة» (ص٥٩٠)؟!

في خضم الحملة الهائجة والمسعورة التي قادها أنصار الرئيس ألان غارسيا ضد شعبية يوسا وبرنامجه الليبرالي الطموح، اشتعلت في البيرو خلال الحملة الانتخابية، حرب شعواء قذرة لم يستخدم فيها القذف بالحجارة والقمامة والإطارات المشتعلة وصواريخ الآر. بي. جي التي استهدفت قافلة الروائي وهو يجوب البلاد طولا وعرضا قصد اللقاء بالناس والسماع لهم والتعرف على أوضاعهم المعيشية في القرب وحسب؛ وإنما استخدمت فيها أسلحة الإشاعة المغرضة والوشاية الكاذبة والتأويل السخيف لبعض النصوص الأدبية بالاستناد طبعا، الى بعض «الدارسين والمحللين» المدججين ببعض الأسلحة المقولاتية والمفاهيمية الرائجة في حقل العلوم الإنسانية، للنيل من ماضي وحاضر يوسا كإنسان، ومن شعبيته ومقبوليته كمشروع رئيس له كامل الكفاءة السياسية لحكم البلاد، ومن وضعه الاعتباري وسمعته عامة ككاتب روائي فذ واستثنائي.

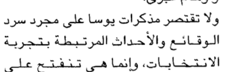
فقد اعتبرته وزارة المالية الرسمية مناورا ينْصب على الدولة ويتهرب من أداء بعض المستحقات الضريبية، فنصّبت ضده أعتى المحامين وأمكرهم في العاصمة ليما، لرفع دعوى قضائية تدينه بالتملص الضريبي فيما يتعلق بمداخيل كتبه الروائية والأدبية عامة، في حين أنها لم تكن تنشر أو تترجم في البيرو على الإطلاق، وإنما يتم ذلك خارج البلاد، وبالضبط في بعض الدول الأوروبية! بعد ذلك نُعت يوسا بالكاتب الخلاعي الأول المنحل والمنحرف أخلاقيا، والذي يعاني من خلل سيكولوجي دفين، يعود عهده الى الطفولة الأولى غير المتوازنة والمستقرة، وجيء ببعض النقاد الموالين لحاشية الرئيس ألان غارسيا في حلقات تلفزيونية «جادة»، لتشريح كتاباته الروائية تشريحا «علميا»، والاستدلال على اختلال صاحبها من الداخل، بالاستناد الى مقولات فرويدية (يتعلق الأمر برواية «مديح الخالة» على الخصوص!). ثم جاء دور الرشق بتهمة الإلحاد والفجور الدينيين للكاتب، واللذين يظهران بشكل ملموس انطلاقا من قراءة بعض كتبه ومقالاته! وبتهمة التوجه اللاوطني لديه، والناجم عن نزعته المناهضة للتوجه العسكري المؤسساتي!

بعد فشل وانتهاء أوار هذه التجربة القاسية، يُرفع عهد الحجر والحصار الاضطراريين المضروبين على ديار الألفة، ثم ما يلبث الكاتب أن يعود

مـغـموراً بـالشوق والحنين إلى حوضه المعلـوم، ليغوص في مياهه مغلقاً خلفه الأبواب ورتاج النوافذ وسماعة التلفون، وقد خلد إلى نفسه معاوداً الجلوس إلى طاولته وأقلامه ليروي سيرة هذا الغياب كتابة، ويقاسمنا نحن القراء غنيمة فتحه الجديد، من خلال مذكرات تحتفي باستعارة الماء وتعمق دلالة الامتلاء والنشوة الريانة، ضد عهد النار والظمأ والسعار، وهو ما يؤشر عليه العنوان الأصلي للكتاب: « El pez en el agua ».

يقع كتاب «السمكة في الماء» بترجمته الفرنسية الموفقة التي قام بها ألبير بنسوسان، في ما يربو عن سبعمائة صفحة من الحجم الصغير، مكتوبة بخط طباعي دقيق، وقد كتبه يوسا مباشرة بعد هزيمته الانتخابية الرئاسية التي فاز بها غريمه الياباني الأصل ألبيرتو فوجيموري ضمن ظروف وملابسات مدهشة وشديدة الغرابة، خصوصاً وأن هذا الأخير - وقبيل انطلاق الحملة وما تلاها من سباق وتنافس بين الروائي (الذي رشحته كل الدوائر المحلية والعالمية للفوز) من جهة، والرئيس الحاكم آنذاك ألان غارسيا من جهة أخرى - كان اسماً مغموراً جداً لم يحظ في استطلاعات الرأي، بأية نسبة مئوية مهمة بإمكانها أن ترشحه لأن يكون منافساً قوياً وحقيقياً لماريو فرغاس يوسا، مثلما كان شأن الرئيس الأسبق. إلا أن لعبة التحالفات والتحايلات والمناورات الكولسية في السياسة العالمثالثية غير الديمقراطية، انتصرت للمهندس فوجيموري الذي لم يكن له حضور قوي في المشهد السياسي قبل تاريخ الانتخابات، مثلما لم يكن له برنامج متكامل وواضح بما فيه الكفاية، وهزمت كاتب الرواية الذي اعتبرته جهات ليبرالية عالمية وازنة (اليابان وانجلترا على وجه الخصوص)، رجل المستقبل في دولة البيرو الفتية والباحثة عن مخرج جاد لأزماتها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية العامة.

غير أن الهزيمة السياسية لماريو فرغاس يوسا لم تكن سوى انتصار فعلي وحقيقي للكتابة الروائية وللأدب عامة، لأنها حررت الكاتب - باعتباره أنا جمعياً لا يمثل مجرد شخصه فقط، بقدر ما يعكس طموح جماعة وسطى متنورة - من بعض الأوهام والأحلام الكبرى، وطهرته من يوتوبيات كبرى غير مأمونة النتائج والعواقب كان يلح على تجريبها وخوضها رغم معارضة بعض الأصدقاء والمقربين له (زوجته باتريسيا وصديقه أوكتافيو باث، خاصة في بداية مرحلة الإعلان عن الترشيح للانتخابات، مثلما تقدم آنفا)، كما أنها ساهمت في إغناء المكتبة العالمية بسفر ثري يختزل خبرة فريدة، وتجربة استثنائية جديدة في علاقة الاحتكاك والتنافس المباشرين، فيما بين السياسي الداهية الذي يكرس مشروع حياته للدسيسة والمؤامرة والتحالف الكولسي البرغماتي من جهة، وبين المثقف الحامل لمشروع مدينة فاضلة ولأحلام ويوتوبيات وأوهام كبرى.


(هادي ياسين)

اوكتافو بـــاث

ولا تقتصر مذكرات يوسا على مجرد سرد الوقائع والأحداث المرتبطة بتجربة الانتخابات، وإنما هي تنفتح على مسربين سرديين متراوحين يساهمان في رفد الحكي الاسترجاعي للكتاب، من خلال أصداء نابعة من عهد الطفولة الأولى وما تلاها من لحظات اليفوعة والشباب، ومن الوقائع والأحداث المنبثقة من عمق التجربة السياسية الحديثة التي كللت لحظات الكهولة والنضج في تجربة حياة الكاتب. إنها مراوحة تجمع بين الماضي الشخصي لماريو فرغاس يوسا بكل ما يستتبعه ذلك من نبش وحفر في الذاكرة الموشومة لذلك الطفل والشاب اللذين كانهما يوسا، لتتبع أهم المحطات التي ساهمت في تكوينه وبصمت شخصيته ومرجعيته في الكتابة والإبداع الأدبيين، وبين الماضي القريب جداً الى

زمن كتابة المذكرات، حيث يتم التركيز على الحوادث والوقائع المهمة والمشدودة إلى حمى التنافس الانتخابي بين أرجاء وطن ممزق ومنهار ينبغي في نظر الكاتب ومن معه، إنقاذه على وجه السرعة قبل السكتة القلبية التي تعني اندحار الكثير من الأماني والآمال على صخر الهزيمة الجماعية للأمة البيروفية ؛ وهي مناسبة منحت الكاتب فرصة لمعاودة التعرف على البلاد والعباد، وفتح العينين واسعتين على المعاناة والآلام الحقيقية التي تقاسيها فئات الشعب المسحوقة بالفقر والدمار والعنف.

وهكذا تتوالى فصول الكتاب الشيق في نسق مطرد يتمرأى الذاتي فيه، من خلف حجاب الموضوعي وستاره الصلد والفجائعي، ويجد ضمنه الشأن العام للوطن بعض خلفياته وعناصر الإجابة عنه من داخل سياق التجربة الشخصية لذات الكاتب الخاصة. وكأن يوسا يردد على قومه من خلال سرد مسار تكوينه الذاتي لنفسه، البيت العربي المشهور لأمية بن أبي الصلت: «أضاعوني وأي فتى أضاعوا / ليوم كريهة وسداد ثغر» ! أو كأنه ينبه قارئه الى أنه لا ينبغي الاطمئنان أو الاستكانة الى عامل واحد / أوحد في تحليل الأحداث الموضوعية القريبة وفهمها والتعليق عليها، وإنما قد يتم ذلك من خلال استرجاع اللحظات الذاتية والوقائع الفردية المنفلتة والمتفتتة في مفازة الذاكرة. أفلا تحلّ في التفسير الموضوعي عوامل ذاتية ؟! أو لا يستند الذاتي الصرف الى قيم وأحكام موضوعية عامة؟

ومهما يكن الأمر، فإن كتاب «السمكة في الماء» سَفر فيه ماء وطلاوة وحلاوة، يسبر أغوار الأنا والآخر، الفرد والجماعة، المواطن والوطن، الأسرة والقبيلة، الثقافة والسلطة، بأسلوب سردي ووصفي ممتع ومبتكر، يجتمع فيه التذكر والتحليل والتأمل والبوح. ولأننا معنيون أكثر بمعرفة ماضي الكاتب وحياته الخاصة، فإننا سنهتم في هذا السياق فقط، بالمسرب الاسترجاعي لوقائع حياة يوسا الشخصية، غاضين الطرف عن وقائع الحملة الانتخابية وتفاصيلها، على اعتبار أن مجملها قد سبق تسجيله في المختصر السابق. فمن يكون ماريو فرغاس يوسا؟ وما هي أهم اللحظات الفارقة والمميزة؟

يبتدئ السرد الاسترجاعي المنذور لتتبع مسار الطفولة الأولى للكاتب ـ والتي لا نعرف عنها أي شيء يُذكر قبل سن العاشرة ـ بلحظة اكتشاف صادمة ومؤلمة بقدر ما هي سارة. ففي أواخر العام ١٩٤٦ وبداية ١٩٤٧ تقريبا، يتعرف الطفل الصغير يوسا، على السيد إرنيستو خ. فارغاس الذي هو والده الحقيقي، بعد أن عاش عشرة أعوام كاملة على الاعتقاد بأنه يتيم الأب، نتيجة ما ترسخ لديه من اعتقاد بأن والده قد مات وهو طري العود، لما كان يعيش في بيت جده بيدرو (عمدة بلدة بيورا Piura)، وبين أخواله وخالاته الميسورين. كان لقاء التعارف بين دوريتا الأم وإرنيستو الأب ثمرة صدفة عابرة، سرعان ما انتهى بزواج لم يدم سوى فترة قصيرة، عانت خلالها دوريتا من شتى أصناف التعنيف والتقريع والزجر، نتيجة ما اعتبرته أسرتها «بالعقلية السيئة» للزوج وغيرته المرضية، وما أصبح يعتبره فارغاس يوسا في المذكرات: «كنايةً بالمرض الوطني الذي يصيب كافة فئات وأسر البلاد، ويترك في كل مكان أثراً يؤدي الى نشر السموم في حياة البيروفيين: سموم الغل والعقد الاجتماعية»، للتمايز الاجتماعي بين الأصل المعدم الذي ينحدر منه الأب، والطبقة الميسورة نسبيا للأم. بعد خمسة أشهر ونصف فقط، ينسحب إرنيستو من حياة الزوجة الحامل ويتيه في البيرو وخارجها باحثا عن مستقر ومورد جديدين، «أفضل وأكرم» من بيت آل يوسا حيث كان يقيم مع دوريتا، تاركا ماريو الصغير لكفالة وعناية الجد الفائقة، والذي سيضطر للانتقال الى البادية، هربا من وطأة الخزي والعار التي حلت بالعائلة على إثر مقاطعة إرنيستو المفاجئة للزوجة الصغيرة التي لم تكمل بعد عامها العشرين، بعد خمسة أشهر ونصف

وحسب من الحياة الزوجية.

كانت لحظة اكتشاف الصغير ماريو للأب العائد فجأة للعيش مع زوجته وابنه، صادمة ومؤلمة في الآن نفسه. ذلك أن ظهور إرنيستو خ. فارغاس «هذا السيد الذي كان والدي ـ مثلما كتب ماريو في المذكرات ـ (..) والذي لم يكن يشبه البتة، ذلك الذي اعتقدت في موته» (ص٤١)، كان بمثابة بداية لمرحلة قاسية وعنيفة جدا في حياة الطفل، دفعت به الى العزلة والانطواء على الذات والغوص في عالم القراءة وحلم اليقظة، كتعويض عن الخروج الاضطراري من فردوس الجد، والشعور الغائر بفقد الأم لاستفراد هذا «السيد» الغامض والملتبس والغريب الأطوار والسريع الغضب بها ـ منذ اليوم الأول ـ وانفصال / فصل الصغير القسري عنها في غرفة معزولة في بيت الزوجية الجديد (وهي التي كان حضنها من قبل، مرعى حنونا ودافئا نذرته لأحلام ماريو واستيهاماته الصغيرة، في بيت الجد والخالات حيث تسود الوداعة والوئام والمحبة)، بالإضافة الى الفظاظة والقسوة المفرطة وخشونة التعامل مع الطفل منذ البداية، كرد فعل مقصود ضداً على كل ما تلقاه الصبي في كنف آل يوسا، من تربية وعناية والتفافات طافحة بالرقة والرهافة والنبل، ظل الأب يعتقد أنها محض أخلاق بورجوازية مدللة من شأنها أن تفسد «رجولة» الابن وتؤدي به أوتوماتيكيا الى الميوعة وربما الى الشذوذ الجنسي ؛ كل ذلك كرّس جفوة عاطفية كبيرة لا يمكن ملؤها ولا رتقها بين الأب القاسي والابن الخائف دائما وغير المطمئن أبدا، وهي

أن الهزيمة السياسية لماريو فرغاس يوسا لم تكن سوى انتصار فعلي وحقيقي للكتابة الروائية وللأدب عامة، لأنها حررت الكاتب ـ باعتباره أنا جمعياً لا يمثل مجرد شخصه فقط، بقدر ما يعكس طموح جماعة وسطى متنورة ـ من بعض الأوهام والأحلام الكبرى، وطهرته من يوتوبيات كبرى غير مأمونة النتائج والعواقب كان يلح على تجريبها وخوضها رغم معارضة بعض الأصدقاء والمقربين له

الجفوة / الهوة العاطفية والوجدانية التي تحكمت لسنوات طويلة في علاقة ماريو فارغاس يوسا بوالده إرنيستو، وظلت تحول على الدوام بين المودة والتلاؤم والتفاهم بينهما، منذ سن العاشرة إلى أن بلغ ماريو مرحلة الشباب وأضحت اختياراته مفروضة فرضا ضد مشيئة الأب ورغبته المستبدة (التشبث بقراءة الكتب الأدبية والكتابة، والإصرار على الدراسة خارج المؤسسة العسكرية رمز الفحولة والرجولة والقوة في نظر الأب، وفرض الأمر الواقع من خلال الزواج مع الخالة جوليا التي تكبر ماريو سناً وتجربة).

كانت السنوات الثلاث التي قضاها ماريو في بيت العائلة الجديد برفقة والده، قبل الالتحاق بداخلية الثانوية العسكرية، كافية لبصم شخصيته من جديد والتأثير عليها بشدة وعنف. يتذكر فرغاس يوسا تلك الحقبة وأثرها عليه، فيكتب (في ص ١٣٩):«بخَرت السنوات التي قضيتها مع والدي الى حدود ١٩٥٠، سنة دخولي ثانوية ليونسيو برادو (العسكرية)، براءتي وكذا نظرتي الساذجة للعالم، والتي رسخها عندي كل من أمي، وجدي، وأخوالي وخالاتي. لقد اكتشفت في هذه السنوات الثلاث، الفظاعة والخوف وكذلك الضغينة، وهي البعد المراوغ والعنيف الذي يعوّض دوما، بشكل أو بآخر، عن جوانب الحياة الطيبة، وعن حسنات القدر. إذ من غير ازدراء والدي للأدب، فمن المؤكد أني سوف لن أتشبث باستماتة وإصرار بما كان حينئذ مجرد لهو ولعب، غير أنه سوف يغدو بعناد أكثر منه إلحاحا: موهبة. فلو أني طيلة تلك السنوات (التي جمعتني بالوالد)، لم أقاس الأمرّين ولم أحس في قرارة نفسي، بأن هذا بالضبط ما قد يحبطه ويخيب آماله (في ابنه)، ما صرت بشكل محتمل الآن، كاتبا».

في سنة ١٩٥٠، يُلحق ماريو بالثانوية العسكرية مدفوعا برغبة الأب في أن يصير الابن «المائع» دفعة واحدة، رجلا قوياً صلباً وخشنا. إلا أن السنتين اللتين قضاهما يوسا في هذه المؤسسة

الإكراهية، لم تفلحا في غسل دماغه وتهيئه لأن يغدو مشروع ضابط عسكري لا يلين ولا يعصى الأوامر أبدا، وإنما شحذتا موهبته ووجّهتاه نحو القراءة والكتابة، وأمدتاه بطاقة جبارة للتصدي لمشيئة الوالد، مستثمراً نهايات الأسبوع الطويلة الخالية، وتلك الساعات والليالي الحزينة والكئيبة التي كان يعيشها في عزلة ووحدة وحنين، لمباشرة فعل التحدي الخلاق ضد الأب وضد المؤسسة العسكرية كليهما، بإيقاع اشتغال دفاق وسيال، الى الحد الذي بدأ معه مشروع الكاتب يتأسس فيه (ولو لم يكن يوسا واعيا به كل الوعي، مثلما يصرح هو في المذكرات).

وعلى الرغم من صلافة العنف وقتامة التقريع اللتين أجبر ماريو الرقيق والمرهف الحس والإحساس على تحملهما خلال هذه الفترة الدراسية في ليونسيو برادو، فإنه في المقابل قد استفاد الشيء الكثير من هذه المؤسسة العسكرية. إذ عدا فعالية القراءة والكتابة اللتين صارتا فعل هواية شبه يومية في تلك الفترة لدرء السأم ومعاكسة الأب، وعدا عملية الكشف من الداخل التي قام بها ماريو فضحاً لحقيقة وجوهر المؤسسة العسكرية الموبوءة وإماطة اللثام عن قيم العنف والغلظة والقسوة والتوحش التي تتحكم في القائمين عليها، عدا ذلك استطاعت هذه الثانوية أن تفتح عيني اليافع ماريو على حقيقة المجتمع البيروفي الذي كان ممثلا بجميع فئاته وشرائحه الاجتماعية والجهوية والاثنية داخل المؤسسة، وتمنحه قدرة وكفاءة عاليتين من أجل استيعاب تنوع البيرو الأسطوري والثقافي واللغوي ممثلا في تلك العينات الصغيرة التي كانت المؤسسة تتألف منها، وهو ما سيجعله يستفيد كثيرا من كل ذلك الزخم الهائل في كتاباته الروائية، وعلى رأسها روايته الرائعة: «المدينة والكلاب». يقول يوسا (في ص١٥٠): «إن أغلب شخصيات روايتي: المدينة والكلاب، والتي كُتبت انطلاقا من استذكاري لهاتين السنتين اللتين قضيتهما في ليونسيو برادو، هي شخصيات من جهة مقتبسة ومحوّرة بشكل حر انطلاقا من نماذج حقيقية، كما أنها من جهة أخرى مستلهمة من شخصيات متخيلة بشكل كلي».

في العطلة الصيفية لعام ١٩٥١ وما تلاها من العطل البينية في العام الدراسي الموالي، يدخل ماريو وهو في سن الخامسة عشرة من عمره التجربة الصحفية، من خلال المساعدة التي كان يقدمها مقابل مبلغ نقدي قار، في مكتب والده (المصلحة الإخبارية العالمية International News Service) الذي كان يشتغل كوكالة إخبارية مستقلة تتلقى عبر جهاز راديو خاص، وصلاتٍ إخباريةً بلغات أجنبية، يقوم على الفور بعض المختصين بترجمتها الى الإسبانية، وإمداد جريدة (CRONICA) بها من خلال ماريو الذي شغل وظيفة الوسيط بين المؤسستين، وهو الشيء الذي ألهب خياله وجعله يحلم باليوم الذي يصبح فيه صحفيا حقيقيا.

في هذه الفترة بالضبط، سيغامر ماريو بكل شيء في سبيل أن يغدو على الفور صحفياً شاباً يحظى بالشهرة والمجد والنجاح، فيندفع حينذاك الى نزع جميع ما ظل يشده بثقل الماضي غير المرغوب فيه، الى زمن الطفولة والمراهقة المرهف. فما أن يبلغ سن السادسة عشرة حتى يقرر من تلقاء نفسه، وفي غياب الوالد المسافر الى أمريكا، العملَ ضمن صحيفة «الكرونيكا». يقول (في ص١٩٣ من المذكرات): «لقد أشرت الى هذه المغامرة المسكونة بالإثارة والتوجس، في روايتي التي تحمل عنوان حديث في الكاتدرائية، وذلك تحت غطاء وحلية تخيليين».

انفتحت خلال هذه المرحلة في حياة الكاتب بالذات، صفحة جديدة من سيرته الخاصة وهي تحديدا، تلك التي ستنكتب بكيفية مليئة بروح مغامرة بوهيمية وحب تجريب واكتشاف (تدخين، إدمان على الشرب، معاشرة للمومسات، قراءة محمومة للتجربة الأدبية الوجودية الفرنسية)، خصوصا بعدما حظي برفقة صحفيين من أشهر الصحفيين في جريدة «الكرونيكا» : الأول كان

بيسيريتا Becerrita الخبير في شؤون الجريمة والمسؤول عن الصفحة القانونية ذات الحبكة البوليسية المشوقة، والذي يحفظ خريطة ليما Lima غير الرسمية مع كافة تضاريس عوالمها السفلى المغلقة، في أدق ما كان يتعلق بحياة المواخير والحانات والملاهي والمراقص، والذي له علاقات ممتدة مع الشرطة والمخبرين وأجهزة المحكمة؛ أما الثاني فهو الشاعر الشاب كارليتوس ناي Carlitos Ney الذي عمل مسؤولاً عن الصفحة الثقافية للجريدة، وله يعود الفضل في بلورة وعي ماريو الأدبي والارتقاء بذائقته وموهبته الفنيتين، وذلك لما أسداه له من خدمات جمة في توجيه قراءاته وتأطيرها ضمن مسار يحتفي بتجربة الكتابة الحداثية. يقول الكاتب في لحظة اعتراف خاصة: «إن تربيتي الأدبية مدينة بالشيء الكثير لكارليتوس ناي، أكثر مما هي مدينة لأساتذتي في الثانوية ولأغلب من درّسوني في الكلية. فبفضله تعرفت على بعض الكتب والكتاب الذين سيبصمون بقوة مرحلة شبابي - على أندريه مالرو في الوضع الإنساني والأمل مثلا، على روائيي أمريكا الشمالية المنتمين للجيل السابق، وخصوصا على سارتر... وأنا متيقن جداً جداً من أن كارليتوس ناي كان قد حدثني عن شعر إكيران Egurene، وعن المدرسة السوريالية، وعن هذا الإيليس Ulysse الذي جعلتني ترجمته الرديئة.. لا أتمكن من القراءة إلا بالقفز على صفحات كثيرة، من دون فهم أي شيء»(ص٢٠٢).

إلا أن تبدل سيرة ماريو وتغير أحواله العامة (ومنها الصحية بالذات)، نتيجة انفتاح شهيته على حياة السهر واللهو واللقاءات البوهيمية الحارة بين أحضان المومسات في حانات ليما وملاهيها الليلية وهو قاصر لا يزال، عجّل بتدخل أخواله (بيدرو، خوان وخورخي) لدى أبيه قصد كبح اندفاعاته المحمومة والحد منها، وتوفير فرصة هادئة للتفكير بجدية في المستقبل، بعد تمكين ابن الأخت دوريتا من استكمال دراسته الثانوية، مثلما يليق بشاب حيوي وواعد كماريو فرغاس. وهكذا سيتدخل الأب من جديد في حياة ماريو، لكن هذه المرة بشكل هادئ ورصين، ليقترح على ابنه المشروع الذي هيأه الأخوال فيما بينهم، قصد إنقاذه من هذيان ليما المسكون بحميا ليلية كاتمة: أي إمكانية الجمع بين الممارسة الصحفية وبين حياة التمدرس، لكن خارج أجواء ليما وإغراءاتها البوهيمية !

في سنة ١٩٥٢ يسافر ماريو يوسا الى خاله الأكبر لوتشو Lucho الذي دبَر أمر دراسته باتفاق مع العائلة في ليما - حيث لا مقعد شاغر في أي ثانوية بالمرة - وأرسل إليه من مدينة بيورا Piura، ساعياً في طلبه. بين أحضان عائلة الخال لوتشو، يتنفس ماريو هواء جديدا ومختلفاً عن الهواء الذي كان يكتنف مجال بيتهم الكئيب والمتزمت في ليما، فتغمره من جراء هذا التبدل الطارئ على حياته النفسية، حماسة وحيوية ذهنيتان كاسحتان، تجعلانه يعيش بإقبال حقيقي على حياة الدراسة والتحصيل، بالموازاة مع العمل الصحفي في «الأندوستريا INDUSTRIA»، وقد استعاد التوازن والثقة المفقودين بالنفس، وصار بفضل ذلك مغمورا بأريحية واعتراف حقيقيين، في البيت والصحيفة والثانوية.

في هذه المرحلة يكتب ماريو الشعر والقصة والمقالة في الجريدة، ويدخل على كتابته المسرحية القديمة بعض الرتوش، ويساهم بها في الأنشطة المدرسية الموازية، وهو ما يعطيه حضورا اعتباريا متميزا في المدينة، خصوصا بعدما فازت مسرحيته: «هروب الأنكا» بالجائزة الثانية التي نظمتها وزارة التربية والتعليم آنذاك.

بالموازاة مع الكتابة، ينفتح ماريو شيئا فشيئا على عوالم السياسة مخفورا بأسئلة لم تنضج بعد بما فيه الكفاية، حول الاشتراكية والشيوعية والفاشستية والحركة الثورية البيروفية التابعة للحزب الثوري بالبيرو، الشيء الذي يدفع بالخال لوتشو الى التدخل لتحصين هذا القلق بالشرح

والتفسير والتأطير، وهي المهمة التي لم تكن تنحصر ضمن ذلك المجال الشائك وحده، وإنما تعدته الى مجال القراءة والكتابة الأدبيتين، خصوصا وأن الخال لوتشو كان قارئا جيدا للكتب الأدبية الرفيعة، وعن طريقه سيكتشف ماريو أسماء استثنائية في الكتابة الروائية، ستطبع ذائقته وتؤثر على مساره الإبداعي في تلك الفترة، أهمها دوستويفسكي.

وعلى الرغم من قصر الإقامة التي جمعته بالخال لوتشو وزوجته أولغا (ما بين شهر أبريل وديسمبر من العام ١٩٥٢)، إلا أن التأثير الإيجابي الكبير لهذه المرحلة كان حاسما في مسار حياته، الى درجة أنها بقيت موشومة وحية في الذاكرة بقوة. «عرفت خلال هذه الحقبة من شبابي حياة وديعة وهادئة، لم يتخللها أي خوف مزمن = [إشارة الى ما كان يحس به في وجود الأب]، ولم يشملها أي تكتم أو تقية أوإخفاء إزاء ما كنت أفكر فيه بصراحة، أو أرغب في الحصول عليه، أو أحلم به ؛ وقد ساعدني هذا - بالفعل - على تنظيم حياتي بطريقة تجعلني أوفق فيما بين استعدادي أو عدم قابليتي من جهة، وبين موهبتي من جهة أخرى. وخلال السنة الموالية، ظل خالي - وهو في بيورا - يمدني بمساعداته الجمة، من خلال إسدائه النصح لي، وغمري بالتشجيعات الفياضة، والتي كانت رسائله الطويلة تطفح بها وهي تجيب عن الرسائل التي كنت أبعث بها إليه»(ص ٢٨٠).

يعود ماريو الى الدراسة الجامعية في العاصمة ليما بعد حصوله على الشهادة الثانوية العامة في بيورا، ويمكث في بيت الجدين لأن والديه يسافران الى الولايات المتحدة الأمريكية. يلتحق كطالب بالبعثة الفرنسية، ويُجهد نفسه وقتا طويلا لتعلم اللغة الفرنسية قصد التمكن من القراءة المباشرة لبعض النصوص (أ. جيد، أ. كامو، وس. إيكزوبيري). ولتسديد نفقاته الموازية الخاصة (شراء السجائر ودخول السينما)، يعمل ماريو محررا في مجلة «توريزمو Turismo» بأجر هزيل. إلا أن أهم تجربة عاشها الكاتب في هذه المرحلة (ما بين بدايات العام ١٩٥٣ ومنتصف ١٩٥٤)، هي انتظامه في خلية طلابية يسارية (تُدعى الكاهويد Cahuide»)، كانت إحدى الأنوية المؤسسة للحزب الشيوعي في البيرو، واطلاعه على الأدبيات الماركسية ضمن حلقات سرية للنقاش والتكوين، مع ما يقتضيه ذلك من تأطير وخوض لبعض المعارك النضالية (الإضرابات الطلابية في الجامعة). غير أن ماريو سرعان ما ينتابه القرف والسأم من هذه التجربة، فينسحب بهدوء عائدا الى عزلة الكتابة والقراءة والتحصيل. يقول عن هذه المرحلة : «حينما تركت الخلية في يونيو أو يوليو من العام ١٩٥٤، كان قد انتابني منذ أمد طويل، شعور بالملل واللاجدوى إزاء الخواء الذي ظل يؤطر حركتنا. كما أني غدوت لا أومن بأي كلمة من الكلام الذي طال تحليلنا الطبقي، وتأويلاتنا المادية الجدلية التي بدت لي - رغم أني لم أكاشف رفاقي بذلك بشكل قطعي ونهائي وصريح - بأنها صبيانية وسخيفة، محملة بتعاليم وعظية من النوع المسكوك والمتوهم، وبصيغ - من قبيل» انتهازية البورجوازية الصغرى»، «النزعة الإصلاحية»، «المصلحة الطبقية»، «الصراع الطبقي» - كانت تستعمل كتعليلات للتفسير والدفاع عن الأشياء الأكثر تناقضا في الحياة. لقد تخليت خاصة عن هذه التجربة الخلوية، لوجود عجز كاسر في تهيؤي الكينوني - وهو تهيؤ قائم على نزعتي الفردانية، وموهبتي الكتابية النامية، وطبيعتي المتمردة على الدوام - والذي كان يحول بيني وبين تجسيد ذلك المناضل الثوري، الصبور، غير القابل لأن يتعب، الطيع، عبدِ التنظيم، والذي يقبل ويمارس المركزية الديمقراطية (...). غير أن ابتعادي عن خلية الكاهويد قد نتج كذلك أيضا، عن الاختلافات الأيديولوجية التي عرضت لي بشكل خاص، بعد قراءة سارتر ومجلة الأزمنة الحديثة Temps modernes، والتي كنت من بين منخرطيها المتحمسين (ص٣٤١/٣٤٢).

لكن مع ذلك، ينبغي أن نسجل بأن قراءة يوسا للأدبيات الماركسية في هذه المرحلة التكوينية من حياته الفكرية، تبقى سطحية وتجزيئية مثلما يسجل هو نفسه (في الصفحة ٣٤٢). فهو لن يقرأ ماركس ولينين وماو بشكل حقيقي وعميق، إلا في الستينيات حينما يكون متواجدا في أوروبا. حينئذ بالضبط، سيعود الى قراءة الكتب الماركسية مدفوعا بحميا الانتصار للثورة الكوبية الناشئة، سواء منها التراث الماركسي الكلاسيكي أو التنويعات والحواشي التي أضافها كل من لوكاش وغرامشي وغولدمان وألتوسير، على ذلك المتن المركزي.

بعد عودة الأب من أمريكا في السنة نفسها (١٩٥٤)، سيتهم ابنه ماريو بالتهاون وفقدان الطموح لقبوله العمل في مجلة «توريزمو» بأجر زهيد جدا، وسيكلمه عن النموذج الفعال من حياة الطلاب في الولايات المتحدة الأمريكية، الذين يجمعون بين العمل المنتج والحقيقي وبين الدراسة الجامعية. ثم يخبره بأنه قام بالتوسط له لدى أحد الأصدقاء، للاشتغال كمستخدم بنكي.«لقد كانت تجربة [العمل البنكي في وكالة لا فيكتوريا دي بانكو] La Victoria Di Banco شديدة الوطأة علي، إذ كانت تستغرق مني جهدا أزيد من ثماني ساعات في اليوم، وتربطني بالمكتب من الاثنين الى يوم الجمعة من كل أسبوع، الى الحد الذي يجعلني عرضة للكوابيس والأحلام المرعبة»(ص٣٤٤).

« عشت في هذه الفترة التي كنت فيها مفتونا بأعمال فولكنر الأدبية، تحت سحر التقنية الروائية، فكنت أقرأ كل ما كان يقع بين يدي بعينين فاحصتين، منشدا كيفية اشتغال زاوية النظر، والى تنظيم الزمن، والوظيفة المتناغمة للسارد، أو إن كان اللاتناغم والأخطاء التقنية - كاستعمال غير النعوت نعوتا مثلا - تحطم (وتحول دون) قيام المحتمل الأدبي

إلا أنه بعد شهر ونيف من هذه التجربة القاسية، تشاء الظروف مرة أخرى أن تلطف بماريو وتنقذه من براثين المال والأعمال، فتعود به الى ماء الكتب وفيض المكتبات السخي، وذلك بتدخل من الأستاذ بوراس بارينيتشيا Porras Barrenechea - المؤرخ وأستاذ التاريخ في كلية الآداب - الذي اقترح على ماريو العمل معه في مشروع توثيقي يستهدف إنجاز سلسلة تاريخية عن البيرو بطلب من ناشر خاص، بعد وقوع الأستاذ تحت طائلة الإعجاب الشديد بإجابة طالبه في الامتحان النهائي للسنة الأولى الجامعية. غير أن الأب مرة أخرى، سيتدخل في شأن ماريو على الرغم من بلوغه سن الثامنة عشرة، مقرعا وساخرا من «فشل» ابنه ومما يسميه «بغياب الهمة والطموح» لديه، خصوصا أن ترك عمل مضمون في مؤسسة بنكية مهمة في العاصمة ليما، هو في نظر الأب ضرب من التعاسة الفكرية ونوع من القصور الشخصي، ورغبة حياة في التراخي والخمول.

في هذه المحطة من سيرته التكوينية، ستتاح ليوسا وهو بالقرب من أستاذه، الفرصة العلمية / التعلمية الكبرى لتعميق اطلاعه على كل ما يمت بصلة من قريب أو بعيد، بتاريخ وجغرافية البيرو حضاريا وفكريا وثقافيا، بالإضافة الى المعرفة بأسرار الحاضر المتخلف والفقير والمنهار. كانت مهمة يوسا تقتصر على قراءة حوليات الغزو الأوروبي للبلاد، وتهيئة جذاذات بصدد الأساطير والخرافات والحكايات البيروفية البدائية القديمة التي سادت قبل الغزو. وزاد من تأجيج نار هذا البحث المعرفي الانضباط الذي كان يتطلبه العمل مع بارينيتشيا، باعتباره من طينة أولئك الأساتذة الذين يراهنون على مركزيتهم الضرورية في الإشعاع، وهم يحرصون على إحاطة أنفسهم بثلة من المريدين والأشياع المنصاعين والممتثلين، من أجل التأكيد على التفرد والخصوصية. إضافة الى كل ذلك، منحت مناسبة الاحتكاك مع المؤرخ البيروفي المشهور، يوسا الفرصة للتقرب من مجموعة هائلة من الجامعيين والكتاب والمثقفين الذين كانت تربطهم ببارينيتشا أواصر فكرية ومعرفية متقاربة. يقول الكاتب: «لقد اشتغلت مع راوول بوراس بارينيتشيا من فبراير/ شباط

١٩٥٤ الى آخر يوم قبل سفري الى أوربا سنة ١٩٥٨. لقد مكنتني فعلا الساعات اليومية الثلاث التي كنت أقضيها مع هذا الأستاذ من الثانية بعد الزوال إلى الخامسة مساء، مدة أربع سنوات ونصف، وذلك ابتداء من الاثنين الى يوم الجمعة، [أقول بأن تلك الساعات] مكنتني فعلا من أن أُكوِّن نفسي جيدا، ومنحتني معرفة كبيرة وضافية عن البيرو، أكبر بكثير مما تحصّلته من دروس جامعة سان ماركوس San Marcos (...) إن عملي عند بوراس وما اكتسبته من خبرة لديه، شجعاني بشكل كبير. لقد انهمكت أثناء سنة ١٩٥٤ و١٩٥٥، على الكتابة ليل نهار، وأنا مقتنع أكثر من أي وقت مضى، بأن الأدب هو موهبتي الحقيقية. لقد حسمت أمري وأنا أقرر بأنه علي أن أتكرّس للكتابة والدراسة. ولسوف تكون حقا، الدراسة الجامعية المكمل الحقيقي لموهبتي، ذلك أن الدروس في الجامعة توفر للطالب وقتا حرا لا يستهان به من أجل تكوين الذات..» (٣٧١/٣٨٢).

في هذه الفترة من حياته الأدبية، يتعرف يوسا على بعض المثقفين الشباب، منهم كارلوس زافاليتا Carlos Zavaleta الذي يعد من الأصدقاء الذين سيلعبون بعض الأدوار المهمة في التكوين الأدبي للكاتب، وكذلك لويس لوايزا Luis Loayza الصديق الأهم والمؤثر الرائد في التوجيه القرائي والكتابي لليوسا. فعن طريق الصديق الأول، يكتشف يوسا القارة الروائية الأمريكية الشامخة والمبهرة جدا، من خلال اكتشاف العملاق فولكنر Faulkner أحد أهم وأبرز ممثلي الكتابة السردية في هذه القارة، بعدما ظل يوسا مدمناً على الأدب الفرنسي، وعلى الخصوص كتابات سارتر Sartre وقد تطلب التعامل مع فولكنر صوغا تفاعليا جديدا لكيفية القراءة، وإعادة نظر جذرية في الاستهلاك الأدبي المتدفق أفقيا، والمكتفي بالتدافع الى الأمام في اتجاه خطي أحادي الاتجاه، والذي دأب عليه الكاتب قبل هذا اللقاء. «لقد كان فولكنر الكاتب الأول الذي قرأته وأنا ممسك القلم بيدي لتدوين بعض النقط ووسم بعض المقاطع الخاصة، من جهة حتى لا آتيه أو أضل بين حيطان متاهاته الجينيالوجية، وبين أرجاء انتقالاته المفاجئة التي يجريها على الأزمنة ووجهات النظر، ومن جهة أخرى حتى أكشف عن أسرار البناء الباروكي الذي ينتظم كل واحدة من قصصه، وأميط اللثام عن خبايا لغته الملتوية، عن تفكك البناء الكرونولوجي لحكاياته، عن السري والملغز فيها، عن العمق، عن لاطمأنينتها الملتبسة، عن الدقة السيكولوجية لهذا الشكل الذي تأخذه القصص»(ص ٣٨٥).

أما لويس لوايزا فيرجع له الفضل في فتح شهية الكاتب ومعرفته على الواقعية السحرية التي تميز أدب أمريكا اللاتينية، وذلك من خلال النماذج الأكثر جدة وتأثيرا.«لقد كان [لوايزا] شابا فارع الطول ودائم الشرود والضجر، يكبرني بسنتين أو ربما ثلاث، مسجل بكلية الحقوق غير أنه لا يهتم سوى بالأدب. قرأ كل الكتب [المهمة]، وكان يحدثني عن كُتّابها الذين كنت أجهل وجودهم، كبورخيس Borges الذي كان يستشهد به على الدوام، أو المكسيكيَيْن: رولفو Rolfo وأريولا Arreola، وكنت كلما نوّهت - وأنا مسكون بحميا الاندفاع والحماسة - بسارتر والأدب الملتزم، كان يفتح فمه للتثاؤب كمخبول (...). بفضل لوايزا، قرأت بورخيص ببعض التحفظ في البداية - لأن غريزتي كانت تدفع عني كل ما له بشكل خاص الطابع الفكري القح، وهو ما كان يبدو غير مرتبط بأي تجربة مباشرة مع الحياة - لكن بدهشة وفضول سيظلان ملازميْن لي في قراءته. وهناك [عدا بورخيص] العديد من الكتاب الأمريكو- لاتينيين الذين كنت قبل أن أوثق علاقتي مع لوايزا، إما لا أعرفهم، أو لجهلي الخالص بهم كنت أزدريهم.. [وهم من بين آخرين] ألفونسو راييس، أدولفو بيوي كازاريس، خوان خوسي أريولا، خوان رولفو وأوكتافيو باث..» (٣٩٩/٤٠١).

في هذه الفترة، وبعد سلسلة من الاخفاقات المتوالية حالت دون بروز اسم يوسا ككاتب واعد،

سواء ضمن حلقة من المثقفين والكتاب التي كان يحضر منتداها مدفوعا بتشجيعات أصدقائه بين الفينة والأخرى، أو بين ظهران كلية آداب سان ماركوس التي لا يزال طالبا فيها: ينجح يوسا أخيرا في الفوز بجائزة أدبية، ونشر أول قصة له ضمن مجلة يديرها المؤرخ سيزار باشيكو فيليز Véle Cézar Pacheco، وهي قصة «الزعماء Caids» المأخوذة وقائعها من ذكرياته الخاصة أثناء مرحلة الدراسة بالمؤسسة العسكرية، وتحمل سمات ومعالم الطريقة التي اختطها واختارها في كتابته فيما بعد، لتتوالى كتابات قصصية أخرى بوتيرة منتظمة، وأفق معرفي محكم التمثل والصوغ. يقول الكاتب عن هذه التجربة في مذكراته: «كانت قصة [الزعماء] المحكي الأول الذي قمت بنشره، وأطلقت عنوانه فيما بعد على أول كتاب صدر لي. إن هذه القصة القصيرة تجسد بشكل جيد، ما قمت به فيما بعد ككاتب روائي: أي اعتماد التجربة الشخصية كنقطة انطلاق من أجل بلوغ المتخيل؛ واستعمال الشكل المتظاهر بالانتماء للواقعية بفضل التحديدات الجغرافية والحضرية ؛ والحصول على [نوع من] الموضوعية من خلال الحوارات واستعمال الوصف من زاوية نظر غير متعينة ssonnel imper، وطمس آثار الكاتب في النص، ثم أخيرا اعتماد وضعية نقدية إزاء إشكالية محددة تكون هي السياق أو أفق الطرفة/ النادرة «anecdote» ص٣٩٥).

لكن في نهاية صيف عام ١٩٥٥، بينما يوسا لا يزال طالبا في بداية سنته الثالثة الجامعية، يناقش الأدب مع صديقه الحميم لويس لوليزا، ويناضل سياسيا ضمن صفوف الحركة الديموقراطية المسيحية (على الرغم من عدم إيمانه الديني !)، ويكتب القصص القصيرة بثقة في النفس كبيرة، ويملأ الجدادات لدى أستاذ التاريخ بوراس بارينتشيا ؛ يحل بالعاصمة ليما كائن غاية في التميز والفرادة، ليربك وجود الشاب يوسا ويؤثر عليه بشكل فوري ومباشر، وهو أخت زوجة الخال لوتشو: «الخالة» جوليا Julia

غير أن هذا لا يعني مطلقا، أن يوسا لم يكن في ما مضى، يعرف هذه «الخالة» عن قرب. فجوليا (التي كانت في الأصل مواطنة شيلية / بوليفية / بيروفية، وكانت الى جانب ذلك تكبر يوسا بفارق ثلاث عشرة سنة، وترتبط مع أمه دوريتا وبعض خالاته وأخواله بأواصر صداقة قديمة وحميمة!)، غالبا ما كانت تزور أسرة الجدين في مرحلة طفولة يوسا - أي بالضبط، قبل انتقاله هو والأم للعيش مع الوالد بعد خروج وأوبة هذا الأخير فجأة، من بطن الغياب -، وتحرص على جعل الجو المحيط بها يشع مرحا وأنسا وحبورا، بفعل انشراحها الدائم وقوة شخصيتها الجذابة والمؤثرة. لهذه الأسباب بالضبط، تعشقها قلب يوسا وتعلق بها وهو لا يزال ذلك الطالب الشاب والقاصر قانونيا (إذ كانت سن الرشد القانونية يومئذ، تحدد في واحد وعشرين سنة، بينما هو لم يبلغ آنئذ سوى التاسعة عشرة من عمره !) ، بعد إقامتها المؤقتة في بيت الخال لوتشو وزوجته أولغا على إثر فشل تجربتها في الزواج . كان يوسا وهو الشاب المقبل على حياة البهجة والسرور «مضطرا» في هذه الأثناء، الى الخروج مع الخالة جوليا الى دور السينما أكثر من مرة واحدة في الأسبوع، للزج بها بقوة وسط أجواء احتفالية سارة تفيدها في الانفلات من شرنقة عزلتها الكاتمة، على إثر الصدمة النفسية الحادة التي ألمت بها. ولأن الحفلات السينمائية الليلية تعددت، ومعها تعددت فرص التعبير عن الإعجاب والتقدير والمحبة، فإن عشقا جارفا كماء السيل قد تملك قلب يوسا، ودفع به الى التفكير الجدي في الزواج من هذه المرأة.

وإذا كان موقف الأب معروفا منذ البداية، وقابلا للتنبؤ به بناء على ما سلف من أشكال التوتر واللاتفاهم التي ربطت فيما مضى بينه وبين الابن، فمن العادي إذن أنه لن يسعى البتة الى مباركة هذه الخطوة الجديدة التي أقدم عليها يوسا (على الرغم من تدخل الأستاذ بوراس بارينتشيا هذه المرة

بالضبط ـ بطواعية منه ومن دون علم يوسا ـ من أجل حث الأب على التفكير والتصرف بعقل وحكمة وروية في مواجهة هذه النازلة!) ؛ وإنما سيعتبرها ضربا من الحمق والتجاسر الصلف من مائع عديم الطموح والهمة، يختار على الدوام الركون الى الانفلات من المسؤولية الحقة، بركوب موجة الهرب نحو الظل والنعومة. لذا فإن يوسا وهو المدرك لقصوره القانوني، والمقدر في نفس الوقت لقدرة والده على إمكانية التعرض له في أية لحظة، للحيلولة دون إتمام المراسيم الخاصة بالقران نكاية وبطشا وإخصاء له لا غير، كان قد سعى عبر قنوات وطرق ملتوية جد خاصة، لتدبير وحسم مسألة «قانونية» الزواج من جوليا، بالتحايل على عائق السن من خارج أوساط العاصمة ليما التي كان والده قد سبق الى تأليبها وتأجيجها ضده، وهو الشيء الذي عدّه هذا الأخير تحديا شخصيا له، مما زاد من سَوْرة حقده وغضبه. يقول يوسا في المذكرات: «كانت أياما متعبة وعبثية بعض الشيء. استمررت أنا أؤوب الى بيت الجدّين في المساء، بينما كانت جوليا ـ زوجتي المتألقة التي لم أعد أراها إلا لساعات قليلة فقط، تماما كعهدنا قبل الزواج لما كنت دائب الزيارة لبيت خالي لوتشو ـ تعيش مع الخالة أولغا. وقد ظلت هذه الأخيرة تبدي اتجاهي ودًا ومحبة عاديين، على الرغم من أن وجهها كان قد اصطبغ بقتامة كاسفة، تشبه الى حد ما ظلمة الليل. في حين ظل والدي يبعث لي، عبر والدتي طبعا، برسائل تهديد وتحذير مفادها: أن على جوليا أن تخلي البلاد بسرعة، وإلا فلتنتظر ما هو أوخم. وأذكر أني كنت في اليوم الثاني أو الثالث الذي تلا زواجنا، قد توصلت منه برسالة لن أنساها. كانت قاسية وشديدة اللهجة وهذيانية، تحدد لجوليا مهلة أيام معدودة كي تنسحب من تلقاء نفسها خارج البلاد وإلا فستلقى مصيرا غير سار. لقد كان والدي قد تعاقد سلفا مع صديق من أصدقائه الوزراء في حكومة أودريا Odria، وطمأنه هذا الأخير بأنها إن لم تمض من محض إرادتها motu proprio، فإنه سوف يضطر الى إجلائها عن البلاد بدعوى عدم الرغبة في بقائها [باعتبارها ليست من أصل بيروفي!] وبينما ظل يتوالى على مضمون رسالته الغيظ والسخط، اضطر كي ينهيها الى الاستعانة بمَدَد من الكلمات النابية التي تتوعدني بالقتل ككلب حقير مسعور، إن أنا لم أذعن إليه. ثم أضاف بعد التوقيع ـ وذلك إما على هيئة ذيل أو حاشية ـ بأنه بمقدوري التماس الحماية من الشرطة، إلا أن هذا لن يثني عزمه أبدا، عن إطلاق خمس رصاصات في اتجاهي، لتخريم جلدتي. ثم يضيف توقيعا آخر في الأسفل، ليؤكد على عزمه ويقينه التامين» (ص٤٥١ / ٤٥٢).

بعد هذا السيل العارم وغير العادي من التهديد والوعيد المسكونين بحمى الانتقام، يضطر الزوجان الى الافتراق المؤقت حتى إشعار آخر: جوليا تسافر الى بيت والديها بالشيلي، بينما يوسا يظل لدى جَدّيه وقتا إضافيا آخر حتى يتمكن من ترتيب أموره الخاصة المتعلقة بالمواءمة بين شؤون الدراسة الجامعية من جهة، ومن جهة أخرى القيام بأعمال إضافية بمقدورها لاشك، أن توفر له الاستقلالية المالية الضرورية التي قد تجعله يعيش مع زوجته ـ في حالة العودة ـ في منأى نسبي عن أي حاجة قد تشوش أو تؤثر على استقرارهما المعنوي والنفسي، وذلك من خلال الزيادة في حصة الدخل الشهري القار والثابت الذي كان يتقاضاه. لذا يزداد حماس يوسا ويتقوى إقباله على البحث عن أعمال إضافية، وهو يتعاطى في نفس الوقت الى الكتابة في الصحف وبعض الدوريات الأدبية وغير الأدبية، حتى لتضيق أجندته بتوزع وقته اليومي بين قاعات الدراسة، ومقرات الجرائد والصحف السيارة، ومكتبة النادي الوطني التي صار قيّما عليها، ومحطة للراديو حيث صار يعمل منشطا ثقافيا ناجحا. هذه المعركة التي خاضها الشاب يوسا من أجل إثبات الذات وتحقيق الاستقلال والاستقرار، نجد أنه سيكون لها تأثير قوي الإيجابية ليس على حياته الخاصة وحدها،

ولا على عشه الزوجي فقط، ولكن حتى على المحيط العائلي الممتد كذلك. يقول يوسا: «في ظرف شهرين، حصلت على ستِ مهن (بينما ستأتيني السابعة بعد انصرام عام ونصف عن هذا التاريخ أي حوالي سنة ١٩٥٧، باشتغالي في محطة إذاعة راديو باناميريكانا Panamericana، وهو ما مكنني من مضاعفة دخلي الشهري لخمس مرات(...). وبعد مضي أربعة أو خمسة أسابيع على سفر جوليا باتجاه الشيلي، اتصلت هاتفياً بوالدي لأحدد معه موعدا لمقابلته في المكتب، علما بأني لم أره ولم أرد على رسالته التهديدية، منذ عهد زواجنا. في غاية من القلق والاضطراب والغضب كنت، وأنا أجتاز عتبة مكتبه ذلك الصباح. ولأول مرة في حياتي، حسمت أمري وقررت أن أطلب منه - إن شاء له الهوى - تصويبَ مسدسه في اتجاهي وإطلاقَ رصاصاته علي من دون أي شعور بالرحمة أو الشفقة، ذلك أنني الآن وقد أمَّنْت دخلي وسُبل عيشي، لن أمكث هكذا منفصلا عن زوجتي الى الأبد (...). غير أنني للغرابة الشديدة، وجدته ذلك الصباح رائق المزاج ومتزنا ! إذ تبين لي بناء على بعض ما ذكره وبعض ما لم يذكره لسبب أو لآخر، أن حديثه مع الأستاذ والمؤرخ بوراس برينتشيا (..) قد فعل فعله فيه، وساهم في جعل قناته تسلس، الى حد أنه أذعن بتلقائية غير معهودة فيه، لهذا الزواج الذي لم يباركه أصلا في حينه (...). وقتها لم يتهمني بأي شيء أبدا. إنما حدثني بالأحرى بلغة تقنية محضة وكأنه محام محترف، لغة كان قد خبرها من ذي قبل، وبنوع من الدقة والتفصيل المريبين. كان بحوزته نسخة من تصريح أقررت فيه لرجال الأمن خلال جلسة استنطاق سابقة، بأني تزوجت فعلا وأنا ابن التسعة عشر عاما، عرضها علي فتبين لي أنها كانت معلمة كلها، بمدادِ قلمِ أحمر جاف. وكان كفيلا بهذا التصريح الذي وقعت عليه، إن حدث أن رفعه في قضية ضدي، أن يكسب إلغاء قانونيا لهذا الزواج. غير أنه لم يحاول القيام بشيء من هذا القبيل أبدا، إذ على الرغم من كوني قد ارتكبت - في عينيه - حماقة كبيرة بدخول غمار الزواج قبل الوقت وبتلك الطريقة المتحايلة والمتهورة، إلا أنه اعتبر الأمر شأنا رجوليا صرفا، ومحض سلوك لا يقبل عليه سوى فحل حقيقي. بعد ذلك، نصحني وهو يجهد نفسه بالكامل كي تصدر عنه نبرة متسامحة لم أكن قد عهدتها فيه من قبل، بأن أركز على دراستي وأهتم بها اهتماما كليا وأوليا، وأن لا أنقطع عنها لأية أسباب مهما كانت أبدا، وبأن لا أترك لهذا الزواج أي فرصة من شأنها إفلاس مستقبلي. لقد كان متأكدا بأنني أستطيع أن أمضي قُدما الى الأمام، شريطة تجنبي ارتكاب أية حماقات أخرى. وأضاف أنه إن كان يبدو دائما قاسيا وغليظا معي، فلأنه كان يضطر الى القيام بذلك من أجل مصلحتي التي يعرفها هو أكثر مني، وأنه بالضبط يستهدف تقويم ما كان آل يوسا [أي عائلة أمي]، قد ساهموا في اعوجاجه باستعمالهم حنانا مفرطا وزائدا عن اللزوم، أسأت أنا فهمه..» (ص: ٤٥٦/٤٥٧/٤٥٨).

لقد حاورت كل الروائيين والكتاب حول الشكل السردي، حول الانشغال الخاص بالتقنية، وكنت أصاب دوما بخيبة أمل عارمة من جراء أجوبة أغلب هؤلاء المستخفة بهذه «النزوعات الشكلية»

كانت هذه الواقعة لحظة صفاء أساسية في حياة يوسا، جعلته يشعر نسبيا بتحرر شامل من رقابة الأب، ويسعى في طموح وهمة الى الخروج من ربقة هذه السلطة الكابسة من أجل تأكيد الذات داخل وخارج البيرو. إلا أنها مع ذلك، لم تكن لحظة حاسمة نهائيا في فظ النزاعات والمشاكل بينه وبين الأب. إذ على الرغم من انفصال بعضهما عن البعض منذ سنة ١٩٥٨، بخروج يوسا وزوجته الى أوربا واستقرارهما هناك، وهجرة الأب والأم الى الولايات المتحدة الأمريكية، واضطرارهما معا الى الاشتغال في أعمال تتطلب جهدا يدويا كبيرا لضمان إمكانية العيش، إلا أن سوء الفهم والتفاهم ظل مع ذلك قيمة مهيمنة على العلاقة بين الابن

والأب، الى لحظة موت هذا الأخير.
وقبل أن يسترسل يوسا في سرد تفاصيل أخرى من سيرته الذاتية التي كانت سابقة على الخروج الى فرنسا لاستكمال دراسته العليا، يضطر الى فتح قوس كبير من ثلاث صفحات يبرز فيه ما طرأ على علاقته بأبيه من صفاء نسبي، لكنه غير طبيعي ولا حقيقي، على خلفية الواقعة المذكورة أعلاه. يقول: «أشَّرت هذه المحادثة التي تعود الى منتصف أو ربما الى نهاية شهر أغسطس ١٩٥٥، على تحرري النهائي من الوالد.. إذ [منذ ذلك التاريخ وحتى موته سنة ١٩٧٩]، لم يحدث أبدا أن نشأ بيننا خلاف واحد، على الأقل بشكل مباشر.. لقد كنّا في الحقيقة، لا نرى بعضنا البعض إلا نادرا. وسواء خلال السنوات التي قضيناها معاً في البيرو - الى حدود العام ١٩٥٨ حين سافرت الى أوروبا، وهاجر هو مع والدتي الى لوس أنجلوس - أو تلك التي كنّا نلتقي فيها بالعاصمة ليما على هامش العطل السنوية، أو حتى حينما أزوره بعض الأوقات في الولايات المتحدة، فإنه كان غالبا ما يتصرف تصرفا معينا، أو يصرح بأقوال، أو يتحين الفرص والمناسبات للمبادرة بالقيام بأشياء تستهدف تقليص المسافات التي فصلت فيما بيننا لسنوات خلت، ومحو الذكريات السيئة الذكر التي تكونت لي عنه، من أجل ترسيخ علاقة آصرة وثيقة وعاطفية للغاية، لم تكن أبدا قائمة. غير أني أنا ابنه في النهاية، لم أكن أعرف البتة كيف ينبغي لي أن أرد على انتظاراته، بل وحتى حين أكون معه لبقاً ولطيفا، فإني لا أشعر اتجاهه بأي حنان عاطفي يذكر(...)، ذلك أنه كلما اجتمعنا لرؤية بعضنا البعض - لأيام معدودة، بعد سنتين أو ثلاث من الغياب - فإن علاقتنا تظل لبقة ولطيفة، غير أنها على الدوام باردة وجليدية.. ومن الأشياء التي بقيت غير مستساغة ولا مفهومة عنده أبدا، هي أني تمكنت من أن أحظى بالشهرة بفضل مؤلفاتي، الى حد ظهور صورتي في جريدتي التايم Time ولوس أنجلوس تايم Los Angelos Time؛ كان هذا لا شك يطربه، إلا أنه كان يزعجه ويربكه، أضف الى ذلك أننا لم نكن مطلقا نتكلم عن الروايات التي كتبتها، الى حين ظهور خلاف أخير دار بيننا - وشوش علينا الى حين موته في شهر يناير من سنة ١٩٧٩ - على إثر صدور رواية: الخالة جوليا والكاتب، التي تضمنت بعض الحلقات المرتبطة بسيرتي الذاتية، حيث يظهر والد السارد ويتصرف بنفس الطريقة التي لاقيتها منه حينما أقدمت على الزواج من جوليا. إذ بعدما صدرت الرواية بشهور معدودة - وكنت حينها أعيش في انجلترا، وبالضبط في كامبريدج -، وصلتني منه رسالة عجيبة يشكرني فيها على أني اعترفت [في الرواية] بقسوته معي، مضيفا أنه ما كان ليقوم بردة الفعل القاسية تلك، إلا لمصلحتي الخاصة التي يعرفها أكثر مني، و«لأنه يكنّ لي على الدوام، حباً كبيرا». غير أني لم أرد على رسالته... وبعد مضي مدة على ذلك التاريخ، بلغتني منه رسالة أخرى تصفني بالحقود، وتتهمني بالافتراء، وتُبكّت علي لعدم إيماني بالرب، وتدعو علي كي يلحقني من الرب غضب ماحق. وفي النهاية، حذرني من أنه سيبعث بنسخة من هذه الرسالة الى كافة معارفي وأصدقائي] لإبلاغهم بهذه الحقائق غير المعروفة عني[وقد علمت أثناء الشهور والسنين التي تلت ذلك التاريخ، أنه أرسل بالفعل عشرات، بل مئات من النسخ الى كل من أقاربي وأصدقائي ومعارفي في البيرو.. (ص٤٥٩ / ٤٦٠ / ٤٦١).
بعد غلق هذا القوس المفتوح على الأسى والألم الغائرين في ذاكرة الكاتب الموشومة بقسوة الأب، يعود يوسا الى المرحلة الأولى من حياته الزوجية مستعيدا أجمل المحطات التي كانت فيها جوليا، بنضجها الكبير وتجربتها الرصينة وتضحيتها الإنسانية العميمة الى جانبه، تحرص على إسعاده وتخفيف وطأة الحياة عليه، خصوصا ما كان يقتضي منه بذل جهد وعبء عملاقين، لمواجهة الوظائف السبع المطالب بها. «لقد ساعدتني جوليا كثيرا، منذ اليوم الأول. ذلك أنه من دون مساعدتها، لم أكن لأقوى إطلاقا على مواجهة الوظائف السبع

التي كان علي أن أضطلع بها، وأن أجد بعدها الوقت الكافي لحضور دروس جامعية معينة في سان ماركوس.. وأكتب الى جانب ذلك، ما لا يستهان به من القصص القصيرة..» (ص٤٦٣).

وأهم ما ينبغي تسجيله في هذه الفترة، هو ازدياد شغف يوسا بالكتابة الروائية كتقنيات وأشكال مفتوحة على القدرة الواعية بأصول الابتكار والتجريب، مستثمرا وظيفته كصحفي متعاون ليقترب بانشغالاته وأسئلته الأدبية القلقة التي نماها وطورها عنده انفتاحه على نصوص فولكنر وبورخيص ورولفو وآخرين، من بعض كتاب الرواية البارزين في البيرو، محاورا تصوراتهم وتجاربهم الخاصة وأعمالهم الأدبية. «عشت في هذه الفترة التي كنت فيها مفتونا بأعمال فولكنر الأدبية، تحت سحر التقنية الروائية، فكنت أقرأ كل ما كان يقع بين يدي بعينين فاحصتين، منشدا الى كيفية اشتغال زاوية النظر، والى تنظيم الزمن، والوظيفة المتناغمة للسارد، أو إن كان اللاتناغم والأخطاء التقنية - كاستعمال غير النعوت نعوتا مثلا - تحطم (وتحول دون) قيام المحتمل الأدبي. لقد حاورت كل الروائيين والكتاب حول الشكل السردي، حول الانشغال الخاص بالتقنية، وكنت أصاب دوما بخيبة أمل عارمة من جراء أجوبة أغلب هؤلاء المستخفة بهذه «النزوعات الشكلية». البعض يضيف أنها: نزوعات كوسموبوليتانية أوروبية الهوى والميل، والبعض الآخر يضغط بقوة لاستبدالها بما هو «أرضي Tellurique» قائلا: إن المهم بالنسبة لي، ليس هو الشكل وإنما الحياة نفسها؛ وإنني أغذي أدبي بالجوهر البيروفي الخالص... ومنذ ذلك التاريخ، صرت أكره لفظة «أرضي» التي كان يلوّح بها في ذلك العهد أكثر من كاتب وناقد، على اعتبار أنها فضيلة أدبية كبرى، وواجب [وطني] على كل كاتب ينتمي الى أرض البيرو أن يلتزم به. وكان يعني كونك أرضيا، كتابة أدب متجذر في جوف الأرض، منغرس في المنظر الطبيعي المترع بالألوان، والمرتبط بالأحرى بجبال الأنديز، والمناوئ للزعامات السياسية الرسمية وللنزوع الفيودالي في السييرا، وفي السيلفا، أو في الشاطئ، مع سرد طرائف ونوادر فظة يكون محورها بعض البيض mistis، الذين يغالون في إنهاك طاقة الفلاحين، أو تدور حول بعض الأعيان المدمنين على السكر والسرقة، أو حول بعض رجال الدين المتعصبين الذين ينصحون الهنود ويحظونهم على التنازل والاستسلام. إن أولئك الذين يكتبون ويؤسسون لهذا الأدب «الأرضي» لا يعون بالمرة، بأن أدبهم على عكس نواياهم، كان من أكثر الآداب العالمية خضوعا ومألوفية، وأنه مجرد تكديس وتجميع لأسماء أمكنة عامة، بطريقة ميكانيكية صرفة، حيث تسود لغة فولكلورية مبحوث عنها بقصدية وذات حضور كاريكاتوري، وحيث الإهمال الذي يشكو منه بناء الحكايات يفسد بشكل كلي من الشهادة النقدية / التاريخية، التي يبرر بها هؤلاء خطوتهم (...). لقد صارت لفظة «أرضي» تعني بالنسبة لي، رمزا للتوجه البدوي والمتخلف في الحقل الأدبي، أي ذلك التحول البدائي والمتكلف في موهبة الكاتب الساذج الذي يعتقد أنه في مقدورنا كتابة روايات جيدة باختراع «موضوعات» جيدة، من دون أن يعلم هذا المغفل بعد بأن الرواية الناجحة هي خلاصة إجراء فكري شاق، وأنها اشتغال على اللغة، وخلق لنظام سردي، ولتنظيم للزمن، وللحركية، وللإخبارات ولحظات الصمت، والتي يرتهن بها كلها نجاح الرواية، أكثر مما هو رهين بحكاية تكون إما حقيقية أو غير حقيقية، مؤثرة أو مثيرة للسخرية، جادة أو بليدة. إنني لم أكن أعلم بأنني سأصير في يوم ما كاتبا، لكني خلال هذه السنوات بالضبط، كنت أعرف أني سوف لن أكون أبدا كاتبا أرضيا (ص٤٦٧/٤٦٨).

على الرغم من ضيق وانحسار البرنامج اليومي الذي اختطه يوسا في هذه الفترة من حياته، لسد حاجياته المعرفية والمادية معا من خلال القدرة على تدبير أمر استقلاله وحماية حياته الخاصة، وجعلها في

منأى عن كل ضائقة من شأنها إن انتصبت وبرزت فجأة، أن تؤثر لاشك على عشه الزوجي وعلى مساره التعليمي/ التعلمي الذي أراده معبرا ملكيا الى فرنسا حيث الموعد مع المجد والشهرة الأدبيين ؛ فإن يوسا استطاع أن يوفر مع ذلك كله، وقتا لا يستهان به لتعلم اللغة الفرنسية وإتقانها إتقانا جيدا ضمن البعثة الفرنسية في ليما، ثم العودة مرة أخرى الى الشأن السياسي قصد تجديد الانخراط ضمن صفوف الحزب الديمقراطي المسيحي، في وقت استثنائي من مسار البيرو الانعطافي، حيث شرعت الحياة الديمقراطية خلال صيف سنة ١٩٥٦ تتنفس هواء مختلفا عن العهد البائد، وهو الشيء الذي منح المثقفين والشباب خاصة، فرصة حلم نادرة تحركها الرغبة في المشاركة لبناء صرح تجربة سياسية ديموقراطية ذات خصوصية، قد تقوم على أنقاض ديكتاتورية الحكم الرسمي لأودريا Odria لذلك يتحمس يوسا وينخرط في مكتب الحملة الانتخابية لهيرناندو دي لا فال ـ الشخصية السياسية البارزة التي حظيت بتقدير واحترام العديد من المثقفين والشباب ـ مدافعا عن برنامجه الرئاسي، ومتتبعا سَيْر حملته الانتخابية بكل ما كان يتطلبه ذلك من تفرغ وصبر ويقظة.

غير أن عمر الحملة والأحلام التي واكبتها وملأتها سرعان ما انقضت وانجلت كسحاب ذلك الصيف المختلف من سنة ١٩٥٦، ليجد يوسا نفسه في النهاية مشرفا على فقد التوازن المالي بفقد وظيفتين كانتا في الأصل مرتبطتين بمرشحه دي لا فال الذي خسر الانتخابات. يستوعب يوسا درس الهزيمة السياسية بسرعة، فيتمسك بالأدب وعلى الخصوص بالصحافة التي تعوضه على ما ضاع منه، من خلال الاشتغال في مجلة إيكسترا Extra، التي راح يكتب فيها متابعات ونقودا ثقافية وفنية. إلا أن أهم عنصر للتوازن النفسي الداعم والذي كان يحتاج إليه يوسا سندا على الدوام في لحظات الضيق والضجر وانسداد الأفق ـ بالإضافة الى زوجته جوليا ـ هو صداقة لويس لوايزا وأبيلاردو أوكيندو ولوتشو التي بقيت راسخة، تتغذى وتعيش بالأدب وللأدب. ولأن ذوق هؤلاء صار يتشكل خارج مملكة الأدب البيروفي الموبوءة، منفتحا على قارات أدبية راسخة ورصينة تمتد من الأرجنتين والمكسيك وكوبا، لتعرج على أمريكا وبعدها أوروبا، ضمن جغرافية من الأسماء والأزمنة المتراكب بعضها إزاء/ فوق بعض، ضمن أفق مفتوح على معرفة أدبية مختلفة تتوج البحث عن التكنيك الشكلي المرصع بإمكانات تخيلية هائلة وسحرية ؛ فإن هؤلاء الأصدقاء سيسعون معا الى تأسيس فعل ثقافي سيشهد على نضج حساسيتهم الأدبية الجديدة، وذلك من خلال منبر صحفي تكون مهمته المرحلية هي الصدح بصداقة أدبية لها أبعاد كشفية مستقبلية. يقول يوسا عن هذه التجربة/ الذكرى: «كنا نحلم طبعا، بنشر مجلة أدبية تكون منبراً لنا ودليلا حيا على صداقتنا. وفي يوم من الأيام الجميلة تلك، صرح لنا لوتشو بأنه سوف يمول إصدار العدد الأول من المجلة، براتبه الشهري الذي كان يتقاضاه من مكتب الأستاذ ليدغارد المحامي. وبذلك ولدت مجلة الآداب Literatura، التي لن يظهر منها سوى ثلاثة أعداد» (ص٥٢٦).

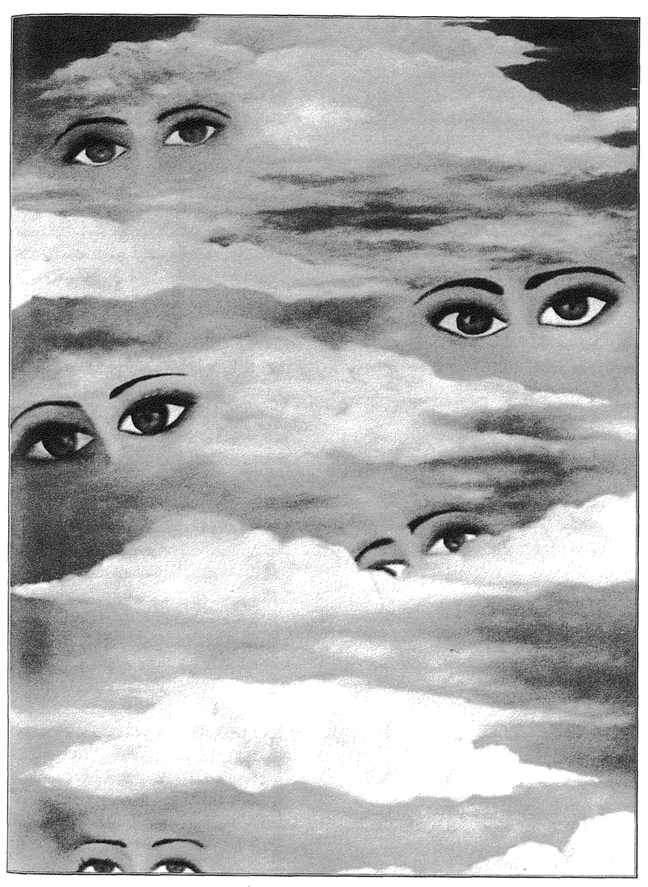
في حمأة هذه الصداقة الأدبية الحالمة / الحاملة لبدائل أكبر وأغنى وأوسع من صنم النزعة «الأرضية» البئيسة التي استبدت بالكتابة السردية في البيرو، الى أن خنقتها وحجرتها وكأنها قدر أسطوري لا يمكن رده ؛ يحرص يوسا على عدم التنازل الكلي والمطلق عن الحضور لدروسه الجامعية، والانضباط في تحصيلها وإنجازها، في أفق التمكن من الفوز المستحق بمنحة خافيير برادو Javier Prado، التي تكافئ بها جامعة سان ماركوز طلبتها المتفوقين النجباء، لتمكينهم من تحضير شهادات الدكتوراه بأوربا. لقد كان يوسا متيقنا من أن «شفاء» الأدب البيروفي، واستعادته للعافية والمكانة المأمول فيها كونيا، رهين بحركة الانفتاح على العالم البعيد عن السييرا والسيلفا

مؤقتا، والتمكن من الاستفادة الضرورية التي لا مندوحة عنها، من تجارب أدبية كونية متنوعة ومتعددة، لا يحققها سوى الخروج والسفر بمعنييهما الرمزي والحقيقي. يقول يوسا في مذكراته: «لقد بقيت فكرة السفر الى أوروبا راسخة في ذهني خلال هذه السنوات، بل وحتى في خضم تلك الفترات الممتلئة التي غمرني فيها فرح كبير وأنا أعيش محتكا بالآخر، إما بفضل الحب أو بحكم علاقات الصداقة. لشدّ ما تسربت الى رأسي في تلك اللحظات، دويدة الضمير الصاحي لتوخزني بهذا السؤال المؤلم: ألا تود أن تغدو كاتبا ؟ متى ستشرع إذن، في إنجاز ذلك ؟ إذ على الرغم من المقالات والقصص القصيرة التي سبق لي أن نشرتها في الملحق الثقافي لجريدة Elcomercio، في Cultura Peruana، أو في Mercurio Percuano، والتي كانت تعطي للحظة من اللحظات الانطباع بأني صرت كاتبا، إلا أنني بقيت واضحا وصريحا مع نفسي. وكنت أردد دائما في لحظة صفاء ذهني رائق: لا، لا، أنا لم أعد كاتبا بعد. لأن تلك النصوص المكتوبة بشكل متسرع، وأثناء فجوات استراحة لاهثة تطلبها وقت مشغول بوظائف واهتمامات أخرى، هي نصوص تنتمي لنسْخ كاتب ممكن. وقد أخرج من النسخة يوما، لأصير حقا ذلك الكاتب الممكن، إن أنا انكببت فعليا على الكتابة صباحا وظهرا ومساء، مضيفا لهذه العملية كل الطاقة التي كنت حينئذ، أبددها في أعمال أخرى غير ذات جدوى. وماذا لو ألقيت بنفسي في يم يكتنفه غلاف هواء مختلف ومحفز، مكان لا تبدو الكتابة بين ظهرانه مجرد ممارسة شاذة وهامشية، وتلك لعمري هي الفرصة التي لا تضمنها البلاد التي أعيش فيها ؟! بالنسبة لي كان لهذا الغلاف الهوائي اسم علم محدد وبارز. فهل يا ترى قد يحدث في يوم من الأيام ، أن أسافر للعيش بباريس؟ غير أن حالة من الاكتئاب الرهيبة سرعان ما كانت تتلبّسني وتستبد بي وتجمد عظامي، كلما افترضت أنه قد لا أتمكن من التفوق والحصول على منحة خافيير برادو، التي من شأنها أن تقذف بي في اتجاه أوروبا، وأنني لن أبلغ أبدا أرض فرنسا على الإطلاق، الشيء الذي قد يترتب عليه البقاء رهين محبس هذه البلاد للتفسخ والتحلل المجانييْن فوق أرضها الكابسة، كبقية البيروفيين الذين لم تتجاوز مواهبهم بعد، مرحلة التخلق والتنشؤ الأولى» (ص ٥٤٢ / ٥٤٣).

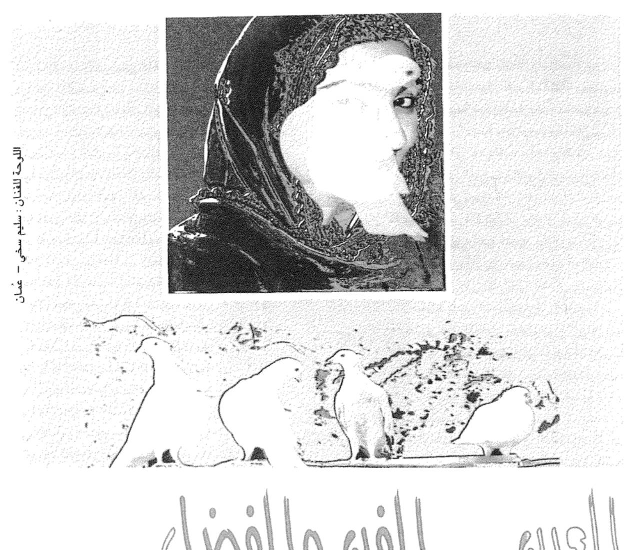
إلا أن يوسا سيحقق حلمه، ويطير كلقلق مهاجر يحلق باتجاه عاصمة الحلم والنور باريس مرتين: مرة حينما فاز سنة ١٩٥٧ بجائزة القصة القصيرة التي نظمتها مجلة La revue française، حيث قضى شهرا بأتمه متنقلا بين الصالونات الأدبية لهذه المدينة العريقة، ومتاحفها الفنية الكبرى ومؤسساتها الثقافية المشهورة، ملتقيا بأهم كتابها البارزين ذوي الصيت العالمي (وعلى رأسهم ألبير كامو)، أو أولئك الذين اختاروها مقاما للعبور نحو العالمية (خوليو كورثزار مثلا)؛ بينما تحققت الزيارة الثانية التي اتخذت صفة الديمومة والاستمرار، نهاية سنة ١٩٥٨ بعد أن حصل يوسا على منحة خافيير برادو، وسارع الى التخلص من أثاث البيت وتهيئ زوجته جوليا للسفر والإقامة بباريز، وبذلك تنتهي رحلة السرد الاسترجاعي في كتاب يوسا.

وبالجملة، فإن كتاب «السمكة في الماء» رحلة في سيرة المكان والزمان والإنسان، مكتوبة بأسلوب شيق ورشيق وممتع، مترع بطلاوة وحلاوة رائقتين، في ثناياها يندغم السرد بالوصف، التأمل بالبوح، التحليل بالتعليل، الحفر بالتعليق والتحقيق. إنها رحلة تعبر الأنا والآخر، الفرد والجماعة، المواطن والوطن، الأسرة ومؤسسات المجتمع، الثقافة والسلطة، الرواية والواقع، كتبها ماريو فرغاس يوسا كقصيدة في تمجيد طاقات الفرد الذاتية، وفي مديح الكتابة الإبداعية الحرة والمفتوحة على إمكانات المحتمل غير النهائية. رحلة جديرة بالقراءة.

• ماريو فارغاس يوسا: «السمكة في الماء»، الترجمة من الإسبانية الى الفرنسية لألبير بنسوسان، دار النشر غاليمار Gallimar الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٥.



اللوحة للفنانة : وضحى الغريبي – عُمان



اللوحة للفنان: سليم سخي - عمان

العين .. الفن والفضاء

شـــربـــل داغـــر*

يرد في رواية لجون شتاينبك خبر عن صيني في احدى المدن الامريكية، مجهول في ما هو عليه، بل غامض بالأحرى فيما يفعله، ولا سيما في صيده اليومي لكميات كبيرة من السمك. هذا ما يدعو أحد الأطفال الى تعقبه ذات صباح، فيحدث للصبي أن يراه في صورة مختلفة، بل يتحول الصيني الى عين كبيرة لها حجمها الطبيعي، وفيها أمور ساحرة وغريبة ما يسحر الصبي ويرعبه في آن. وهو ما زاد من قناعة أهل المدينة بأن هذا الصيني هو أكثر غموضا، بل قيمة ما يظنون، وانه قد يكون كناية عن الرب او عن الضمير، ليس إلا، كيف يحدث ان العين باتت دلالة على الغريب والجميل والمروع، بل على الرب وعلى أخص ما يميز الانسان، وهو ضميره؟

* شاعر واكاديمي من لبنان

وهو سؤال عن العين يمكن نقله، والتحقق منه في غير لغة، في غير ثقافة، في غير خطاب. ألنا ان نتجول في عين الصيني؟ ماذا يمكن لنا أن نرى؟ كيف لإنسان ان يختصر بعين؟ ما تحتويه العين لو جرى تقليبها مثل تاريخ مطوي الصفحات؟ ماذا لو جرى التأمل في محفوظات العين على انها موجوداتها؟ وماذا لو يتم التعامل مع الخطابات عن العين مثل مدونة تخفي اكثر مما تظهر؟

فما يخفى علينا، او ما لا ننتبه اليه احيانا هو ان العين، بعد اليد، ومعها، باتت الاساس في غالب ما نفعله وننتجه ونفكر فيه في تموقعنا ازاء الفضاء. وما نغفل عنه أيضا ان العين هي اكثر من اداة للرؤية، للكتابة، للتقويم، اذ هي حاصل جمعي وفردي عما نختزنه، بل هي اكبر من مكتبة ومن متحف: العين وديعة قيد العمل. وانتاج قيد التجدد، وحساسية قيد التجربة. وما يغيب عنا أحيانا هو ان اللوحة كما الكتاب حاصل العين وافعالها، على أن اليد، أو الحاسوب، أداة لإملاءات العين.

لهذا طلبت في هذا القول الافتتاحي السفر في مدونة للعين، في عدد من نصوصها، في عدد من رؤاها، فيما انبنت عليه، ولا سيما في تعريفها للفن، وفي ما انشأته العين من علاقة بين ما تراه وتحفظه، وبين ما تراه وترسمه، ما اجمعه في هذا السؤال: أللفن علاقة لازمة بالعين، وبأي عين؟ وما صلة العين بالفضاء عبر الفن؟

* * *

أطلب في وقفة اولى، الوقوف عند كتاب «المتحف الخيالي» لاندريه مالرو، وهو كتاب – معلم، ليس في فرنسا وحسب وانما في خارجها أيضا، اذ انه ينقل درس المتحف من طريقة الدارسين السابقين الى معاينة جديدة له، مختلفة.

يتحقق مالرو، في وجه اول جلي، من تغير وظيفة المتحف نفسها، مع انتشار آلات التصوير الفوتوغرافي والاستنساخ، إذ بات كل فرد قادرا على «تملك» بعض مقتنيات المتحف ومحفوظاته ونقلها معه حيثما كان: هذه الفكرة خلاقة، اذ تحقق مالرو منذ نهاية اربعينيات القرن الماضي، قبل اكتشاف الحاسوب نفسه والفيديو وغيرهما، من حقيقة النقلات التكنولوجية التي تصيب الصورة عموما، والتي بلغت اليوم حدودا ما كان لمالرو ان يتخيلها، وهي توافر متحف اللوفر، على سبيل المثال، بهيئته ومحتوياته، حيثما كان ولأي كان.

يتحقق مالرو، في وجه ثان وان اقل استقصاء من الوجه السابق، من ان التحف حول الفن بل أشياء ومصنوعات عديدة، بحيث صنعها مرة ثانية، وحوّلها عن طبيعتها الاولى: فما كان صورة دينية بات لوحة، وما كان جزءاً من صورة بات صورة في حد ذاتها، ما فتح السؤال الجذري حول دور المتحف في الفن، وهو السؤال المطروح بشدة في العقدين الأخيرين: من يصنع الفن؟ أهو الفنان أم المتحف؟ ولكن ما يعنيني من هذا الكتاب يتعدى هذين الوجهين ليطاول مسألة تعريف الفن نفسه، ما ادرجه في سؤال بسيط: ما الفن؟ وهو سؤال عن العين واقعا، أي السؤال: ما الذي اختارته العين على انه الفن؟ ذلك ان كتاب مالرو يقيم نقدا ضمنيا للعين التصنيفية في التصوير، في ما تختاره وتنتهي الى التعامل معه، والى تكريسه. ولهذه العين التصنيفية ملامح تاريخية في قولها الضمني بأن العين باتت تعامل المسيح المصلوب مثل منحوتة، وغيرها من التماثيل الاعتقادية مثل أعمال فنية شبيهة بأعمال المحترفات التشكيلية.

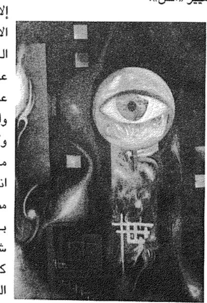
في مسعى مالرو تناولات نقدية، إذن، إلا أنها لا تبلغ حدود نقد ممارستها نفسها. فما يتعرض له جزئيا، أو في التفاتات سريعة، يمكن القيام به لنقد مسعاه نفسه. فما قام به مالرو في كتابه لا يعدو كونه «المتحف الخيالي» لعين مالرو نفسها، قبل ان يكون متحف الفن العالمي الخيالي، وما يغيب عن عين مالرو هو انها بدورها عين تصنيفية ذات ملامح تاريخية: ان تفقدا سريعاً، ولكن كافياً، للانتاجات التي يدرسها مالرو في كتابه الغزير مادة وصورة، يفيد انه توقف واقعاً عند نوع بعينه من التصوير، هو الفن التشبيهي (figurative) سواء في الفن الاوروبي او في غيره، بدليل عدم ذكره للفنانين التجريديين عموماً. وهو ما يفسر، في تناول آخر لهذا الكتاب، تجنبه لدرس الفن الاسلامي، فيما خلا ذكر طفيف للسجاد منه تحديداً، وهو ما يفسر، في الوقت عينه، انكبابه الشديد على فنون أخرى، قديمة، فرعونية او آسيوية، جعلت من الشبيهة، من النظير، أساساً لفنها.

فما يسميه بـ«الفن» جزء من الفن ليس إلا، ويكون النقد في ذلك قد أقام أدوات تمييز للفن أنها أدوات درسه. والفن في ذلك هو فن اللوحة تحديداً، او الفن القريب منها في طريقته التصويرية، واضعاً سلفاً غيرها خارج الدرس، خارج الفن.

هذا ما يدل على ان علاقة العين بالفن مدعاة للتبصر، للمراجعة، للتحقق طالما أن مباشرة العين لما نراه لا تنطلق فيه من تناول بريء، أو بديهي، وإنما تاريخي وتصنيفي بالضرورة.

* * *

أطلب وقفة ثانية في هذا العرض التحليلي ابتداء من كتاب مارلو- بونتي «العين والروح»، وهو كتابه الأخير على ما هو معروف. يستعرض مارلو- بونتي في مقارنة، وان سريعة، وضعيات العلم والموسيقى والادب والتصوير والحفر الفني ازاء العالم، ويخلص منها الى تمييز «الفن»، التشكيلي ضمناً، والى تمييز التصوير حصراً، من دون غيره من فنون التشكيل. إذ أن الفن، أي التصوير، «سيد من دون منازع في تحريكه للعالم»، من دون «تقنية»، غير العينين (بخلاف العلم، ولا سيما في جانبه الاجرائي)، وغير اليدين، معتمداً وحسب على افراطه في ما يرى، وفي ما يصور، نزاعاً في ذلك «الى استخراج (ما يشاء) من هذا العالم»، هذا ما يقوى عليه الفن التصويري وحده، أي أنه يتنطح لهذه المهمة الجسيمة من دون غيره. وهو يقرن الرؤية بالحركة وحدها، والرؤية بما يشاهده وحسب؛ بل يجعل للفن - كما في اللوحة التشبيهية - «وجهاً وظهراً».


اللوحة للفنان : أنور العبري - عُمان

يقوم نص مرلو- بونتي على مضمرات وضمنيات عديدة، ليس أقلها التعويل الفعلي عما جرى خارج النص ويثبته النص بعد حصوله خارجه واقعاً، ويجد ان له عمقاً ما ورائياً يسنده ويبنيه، فيما تتأتى بطانته من خارجه، من تداولات المجتمع نفسها. فالفن عنده يصبح التشكيل حصراً، والتشكيل التصوير تحديداً (والرسم والحفر الفني أحياناً). بل يبلغ الأمر حدود التماهي الشديد بين الفن والتصوير، بل بين التصوير وتصوير بعينه، إذ يصبح التصوير والرسم، كما يقول مرلو- بونتي، «داخل الخارج وخارج الداخل». هكذا يكون للتصوير طبيعة انطولوجية، لا اعتباطية او اتفاقية، ولا محصورة بسياسات واستهدافات ثقافية وجمالية.

هكذا يذكر بول كلي او روبير ديلوني او السورياليين، ممن خالفوا اللوحة الاوروبية التشبيهية المنزع، إلا أنه لا يتناول التجريد في صورة مباشرة، ولا مسالة الرؤية فيه التي تخالف صراحة ما يذهب إليه من قول، من اندماج للعين في المرئي. يقول مرلو- بونتي: «ماهية ووجود، خيالي وواقعي، مرئي وغير مرئي، التصوير يخلط تصنيفاتنا كلها، ناشراً عالمه الحلمي الذي (يتكون) من ماهيات لحمية، من تشابهات فعالة عن تغييرات صامتة»: هكذا لا يفارق التعيين الاساس التشبيهي للتصوير، وهو مبدأ المحاكاة، وان في صور معدلة، أو وفق حرية في تناول العين لموضوعاتها.

إلا أنه يتحدث عن أشباه الصورة، مثل الايقونة، والصورة الشبحية، والصورة العقلية والظل وغيرها مما يبعد التصوير عن «التطابق»، ومما يجعل من كل نظرية عن التصوير نظرية ما ورائية بالضرورة.

ولكن ما كان بديهياً لديكارت ليس لغيره، ولا سيما بعده، وهو أننا لا نصور إلا أشياء موجودة، وان وجودها يتعين في انبساطها، وهو ما يجعلها قابلة لأن تكون ممثلة في لوحة. وهو ما يوضحه مرلو- بونتي في صورة أقوى معولاً على قول شهير لجياكوميتي: «ما يعنيني في الصور كلها هو التشابه، أي ما هو في حسابي التشابه: أي ما يجعلني أكتشف العالم في صورة مزيدة».

ولا يبتعد مرلو- بونتي في ذلك عن اعتبار التشكيل مصدراً لمعاينة ما، لمعرفة ما، تختلف- بعد ان ابتدأت- عما كانت عليه مع اكتشاف المنظور، ولكن من دون ان تنفصل عنه معرفياً على الأقل. فالفيلسوف لا يلبث، في معرض درسه لتجارب لاحقة في التشكيل، ولا سيما مع فناني العقود الاولى في القرن العشرين الذين رافقهم وعرفهم، أن يتحدث عن «العمق»، أي عن صيغة منقحة للمنظور. فلا يعود العالم، أو الفضاء، ازاء الفنان، او قبالته، فهو يقول: «بات العالم حولي (الفنان)، لا أمامي». وهو يستعيد في ذلك وقفة الفنان أمام اللوحة المسندية، التي تقف بدورها ازاء المنظر او الوجه الذي تصوره: وإنما يصبح العالم او الفضاء محيطاً للفنان، بل مخترقاً له، عبر تداخلات العين بما تراه، وما

تراه بعينها كذلك. فهو لا يكتفي بصورة واحدة للفن، ولا بوقفة واحدة للفنان، إزاء الموضوع الفني، إلا أن ما يلاحظه- وهو ما يتخذ عنده شكل الحديث عن اللون، أو عن الضوء- يبقى موصولاً بمعرفة ما يجلبه الفن، وبمرجعية فائقة للفن، تجعله أشبه بأصل انطولوجي آخر للانسان. وهو ما أسميته في كتاب لي بـ«العوض عن الوجود»: أصل لا ينقل الوجود، وإنما ينقل الإحساس به، أي «التقاطه» بالمعنى الحسي- الذي هو التقاط معرفي في حسابات الرؤية «الظاهراتية» للفن ولغيره من الموجودات. يقول مرلو- بونتي: «انه المقصود ببعد اللون، (وهو البعد) الذي يخلق بنفسه ولنفسه هويات، واختلافات، ونسيجاً (او قماشة)، ومادية ما، وشيئا ما»: اللوحة، إذن، عوض الشيء، والفن عوض الوجود. هكذا يبقى اللون، خاصة بعد تفكك مسألة الشبه او المحاكاة نفسها، وقد اصبح الفن، حسب مرلو- بونتي، ونقلاً عن بول كلي، لا «يحاكي المرئي»، بل هو القادر «على الإراءة».

لا يعود التصوير محاكاة، وفقاً للمبدأ الارسطي الشهير، والذي أخذ به الكثير من الفلاسفة، انطلاقاً من مفهوم المادة- الشكل، وإنما تصبح اللوحة نفسها ذات مادية كافية ومستكفية، إذا جاز القول. باتت اللوحة تكتفي بماديتها التي يحدثها اللون نفسه، على أن اللوحة لم تنقطع في فلسفتها الجمالية عن العين البصرية، إذا جاز القول. هكذا سقط الشبه، كما سقط البعد المنظوري وبات ممكناً بسط اللوحة فوق قماشة او ورقة ذات بعدين. هكذا دخل الفن التجريدي، إذا جاز القول، الى تعريفات الفن من باب ضيق، موارب، لا من الباب العريض، ولا في صورة صريحة. كيف لا، ومرلو- بونتي يشدد في ختام كتابه على ان «التصوير، حتى التجريدي منه، لا يقوى على إغفال (مسألة) الكائن». طبعاً، ولكن كيف؟

يشدد مرلو- بونتي في ختام كتابه على ان فكرة وجود «تصوير عالمي» لا «يستقيم لها معنى»؛ وهو ما يتبعه بقول آخر بأن «التصوير لا ينهي (أو لا يجهز) على التصوير»، فضلا عن إقراره بعدم وجود تراتيبية بين الحضارات. أيفهم من القول هذا أنه عاين واقعاً التصوير الغربي، بل قسماً منه وحسب، وأغفل عمداً غيره؟ ماذا لو أحيد بنظري الى جهة أخرى، الى «العين» في ألفاظها ودلالاتها العربية؟

العين، في العربية، تفيد غير معنى وتتوسع في غير دلالة، إلا أنني أكتفي بعدد منها، ما يوافق مطلوبي في هذا العرض، في هذه المعاينة (وهي من اشتقاقات «عين»). كيف لا وهي تتوزع- لو طلبت الاختصار- بين أداة البصر، ومصدر الماء، والحرف اللغوي (الحرف المجهور، الذي وجد فيه الفراهيدي ضالته، لكي يبدأ به قاموسه الشهير، «كتاب العين»).

للعين، بداية، وظائف بصرية متعددة، إذ انها «حاسة البصر والرؤية» و«تكون للانسان وغيره من الحيوان» فيما يقصر «لسان العرب» (مادة ع ي ن) معانيها ودلالاتها على الإنسان وحده. هكذا يغلب على هذه المادة اللغوية المعاني والدلالات المتصلة بالبصر، ومنها «المعاينة» بمشتقاتها كلها. وتتفرع من هذه المعاني معان أخرى، مثل: «ذو العين» وهو «الذي يبعث ليتجسس الخبر»؛ و«العين» وهي إصابة الإنسان بسوء؛ كما قيل ان العين هي الشمس نفسها. وهو ما يبلغ ألفاظاً مشتقة شديدة التنوع في دلالاتها، مثل: الاعتيان، وهو الارتياد؛ و«المعتان» وهو الذي «يبعثه القوم رائدا»، أي للاتيان بالخبر؛ و«هو ثوب عينة»، إذا كان «حسناً في مرآى العين».

إلا أن ما يستوقف في معاني «العين» ودلالاتها، هو خلوصها او تعاليها الى معان ودلالات مجردة عن الحسية تماماً، من دون أن تقطع صلاتها بالمحسوس، مثل قول العرب بأن العين هي «حقيقة الشيء»، كأن يقال: «جاء بالأمر من عين صافية، أي من قصة وحقيقته»، و«جاء بالحق عينه، أي خالصا واضحا». وهو ما يبلغ حدود التعيين الماهوي: «عين الشيء: نفسه وشخصه وأصله»، و«عين كل شيء: نفسه وحاضره وشاهده». أتحقق من هذا الجمع بين الحسي والعقلي في أفعال أخرى، مرادفة أو قريبة من «العين»، وهي أفعال: أبصر، رأى وغيرها: إذ أنها بدورها تجمع بين حاسة البصر والعمل العقلي على الأشياء، ما له تأثيرات لاحقة ومتوسعة في مسائل الفلسفة والاجتهاد والماوراء، والفن بالتالي.

ماذا لو انتقل الى اللفظ عينه، «رأى»، وغيره كما ذكرت. مثل: ابصر، ونظر وغيرها؟ ماذا لو انتقل الى نص، أو «موقف» من «موقف» النفري، وهو «موقف الحجاب». أسوق المقطع الأول وحسب من هذا الموقف: «أوقفني في الحجاب فرأيته قد احتجب عن طائفة بنفسه واحتجب عن

طائفة بخلقه، وقال لي ما بقي حجاب، فرأيت العيون كلها تنظر الى وجهه شاخصة فتراه في كل شيء احتجب به واذا اطرقت رأته فيها». تحقق من مراجعة سريعة لهذا المقطع من أن «رأى» يعني الرؤية الباطنية، لا الخارجية. بل اتحقق أكثر من ذلك وهو أن مبدأ التنزيه الاسلامي (أي عدم امكان رؤية الله الحسية) محافظ عليه، فالحجاب يسقط، على ما يقول النص الصوفي، إلا أن رؤية الله لا تتم إلا «إذا اطرقت» النفوس الى داخلها.

ماذا لو انتقل الى مزوقات (منمنمات) اسلامية معروفة عند الواسطي او غيره: قيل الكثير في هذه الصور، ومنه انها تبتعد عن التجسيم، عن إقامة المنظور، فترد مبسوطة ومسطحة ببعدين وغيرها من الامور الوصفية التي تتأتى، في حسابي، من رؤية غير مناسبة لهذه الصور الكتابية أساساً. لم يكن الواسطي، ولا غيره من المزوقين المصورين، معنياً بانتاج صورة ذات إقناع بصري، فيزيائي، فما كان يطلبه - على ما اقترح- يتمثل في عرض واف وصحيح- لا مضلل- لما سيراه المشاهد، وبما يفيد عما يقرأ في الكتاب عينه. هكذا نجد في المزوقة أحياناً ما لا تراه العين الوجاهية، بل العين العقلية، إذا جاز القول: فوفق العين الفيزيائية- لو عدت الى إحدى مزوقات الواسطي لمقامات الحريري- لن يرى المشاهد مجداف المركب، الذي يقع في جهة خافية على الرؤية، فيما العين العقلية- وهي عين المزوق، قبل عين الشاهد- ترى المجذاف حكماً، ووجب رسمه بالتالي وإظهاره للعين. هكذا يتم في المزوقة عرض ما لا يرى بصرياً بالضرورة في الفضاء، على انه من حقيقة المشهد الخالصة.

بهذا المعنى تحدثت عن وجوب استيفاء الصورة لعناصر وكلية ما تعرضه، وعن وجوب صحة رسمها كذلك. وهو ما يمكن التأكد منه بالعودة الى مزوقات عديدة، للواسطي ولغيره، وتظهر هذا التعيين العقلي للعين في ما تطلبه من المشهد وترسمه منه.

هنا العين ترى أي تنفذ تصويرياً ما لا تراه بصرياً. وهذه العين إذ ترى بصرياً تكتب، وتصور كما لو انها تدون. في حال المتصوف، يمكن الحديث عن وجوب رؤية على انها رؤية عرفانية: وفي حال المزوق، يمكن الحديث عن وجوب رؤية أخرى، على انها برهانية: رؤيتان، إذن، تتجنبان الخداع والأضاليل الناتجة عن الرؤية البصرية، ما جعل الغزالي، على سبيل المثال، يضع هذه في أدنى مراتب المعرفة.

هناك عين كتابية تصور ما لا تراه بالضرورة، وإنما ما تعرفه في صورة لازمة. وهناك عين كلامية (من علم الكلام) تأتي من الماوراء بما لا يعرفه غيرها، بما لا يصل إليه غيرها، بما تصل إليه وتبلغه انطلاقا من مكان «الكشف». وهما عينان تتوليان بالتالي فضاء الدنيا والآخرة، لو جاز الاختصار.

تقول العبارة الانجليزية الشهيرة: (What you see is what you see)

«ما تراه هو ما تراه»؛ ليس إلا، لو طلبت الزيادة في الايضاح. وفي هذا القول بداهة غير بديهية، لو طلبت المناكفة، بل المناقشة واقعاً. فما يفيده القول يتعين في أن العلاقة بين العين واللوحة (أو العمل الفني عموماً) علاقة مبدوءة لحظة قيامها، بما يشتمل عليه ظاهر اللوحة نفسها من علامات وغيرها. اللوحة، إذن، قائمة بنفسها، من دون تعال او تميز او سياقات توجبها او تشير إليها. لوحة مثل معطى بدئي، ظاهر كفاية بما لا يقبل أية إحالة: انها «لحظوية العين»، كما اطلق عليها.

هذا ما تحققت من حدوثه في كتابات كما في لوحات فرنسية وغيرها، في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، إذ باتت اللوحة تطلب في بنانها، في نظم علاماتها وأشكالها، ما تقوم عليه اللقطة المسرحية نفسها: اجتماع الحركة في وسط الخشبة، وفي وسط اللوحة كذلك، بحيث تنعقد العيون كما الحركات حول نقطة في الوسط، هي عينها نقطة الوسط في خط الأفق، كما يقال في بناء اللوحة الكلاسيكية. انها لحظوية ذات سند مشهدي، يتصل بفنون مختلفة، لا بالكتاب وحده، او بالهيئة البشرية، مثلما كان عليه التصوير الكلاسيكي.

هذه اللحظوية التي للعين لن تفارق التصوير، كما المشهدية عموما، وهي في أساس ما طلبته ممارسات تصويرية غربية، سواء تشبيهية او تجريدية. وهو ما يتمثل في الغالب في اننا لا نقوى على رؤية اللوحة، حتى التجريدية، إلا وفق نقطة الوسط هذه، إلا في أحوال قليلة يصبح فيها رؤية اللوحة التجريدية في كل اتجاه، أي حتى بالمقلوب.

هذه اللحظوية تلبي احتياجات جديدة، إذن، هي للقاعد في جلسته المسرحية، أو للمتنزه المتنقل بين جدران صالة متخفية، وتبتعد في ذلك من دون ان تنقطع عما كان عليه

بناء اللوحة او المنحوتة الكلاسيكيتين، أي قيامهما على رؤية بصرية، فيزيائية وعقلية، في آن. فقد كان التصوير، في «عصر النهضة»، اداة إدراكية تتعامل مع عجائن اللون كما مع مواد الجسم، مع مواضع سقوط الضوء كما مع دقة رسم ثنيات الستائر في صالون، في كيفيات تفيد عن معرفته؛ وقد كان من لزوم معرفته هذه الانتباه أيضا الى الالتقاط الضوئي والحركي للمشهد أو للوجه. هكذا أدت هذه الرؤية الى التقاط الحركة، والظلال، والثنيات، مثل صفحة متموجة من السطور. والعائد الى أخبار فناني «النهضة» الايطاليين يتيقن من كون النحات ادرك البناء العضلي في الساعد او الساق وصوره بشكل دقيق طبقاً للقول المأثور بأن «التصوير مسألة عقلية» (causa mentale) من دون شك.

«لحظوية» العين، التي أتحدث عنها، تقع في هذا المسار وتنفصل عنه، إذ هي تبتعد عن التقديم البصري والعقلي للشيء، وتولي الاهمية الاولى في عمله الفني لتوليد اللحظة الجمالية. والفن الانطباعي لن يفهم الفهم المناسب من دون الأخذ بعين الاعتبار باللحظوية الانفعالية، أي الجمالية، التي للعين في تلقيها، سواء من جهة الفنان أم من جهة الناظر الى اللوحة.

هذه اللحظوية يعينها الفنان، إلا أنها مطلوبة من المتفرج، من المتلقي، من الناظر، الى اللوحة، الى الاوبرا، الى العمل المسرحي، والى الكثير من العروض المشهدية: لحظوية كثيفة لعين جمعت الكثير من المعطيات والمدركات والأحاسيس، وركزتها في نظرة على أنها خلاصة جمالية لتاريخ العين في الفن، ولتاريخ الفن في العين. وهو ما يفسر توسع التجارب الجمالية في العقود الاخيرة صوب أعمال تجريبية جديدة، تحيد عن اللوحة المسندية، إلا أنها تحتفظ بالأساس «اللحظوي» في الفن، بل تجعله متفاقماً في هذه الأعمال الفنية المستجدة.

هكذا يمكن الحديث، في أعمال «المنشآت» أو «التنصيبات» (installations) عن اشغال للفضاء، شبيه بالاشغال المسرحي، عدا أنها أعمال تطلب اللعب، والتمثيل، واشهار علامات وعلاقات دالة على الانساني والاجتماعي. كما تقوم هذه التجريبات، ولا سيما في «الأداء الجسدي» (performance) على استدعاء العين، على تنقلها في لحظوية ذات نسق سردي، مسرحي، منفصل ومتتابع.

* * *

لم يتأخر الفن البابلي والآشوري عن تمثيل العين في صورة وجاهية دائمة (ما أطلق عليه البعض تسمية «وضعية المواجهة») حتى في وضعية الانسان الجانبية؛ كما وجدت التقاليد الآسيوية القديمة حاجة لتمثيل المعرفة العليا بعين ثالثة، هي عين «الشيفا»: ما يعين ان العين ترى دوماً، وفي صورة سليمة، حتى في أصعب الأوضاع. وهو ما يبلغ في الحضارة الفرعونية تعبيرا أعلى، إذ يتم فيها تمثيل «صانع السماء والأرض»، أي الاله، بالعين؛ كذلك فان صيغ الفعل «صنع» تقوم في رسمها الهيروغليفي على رسم العين نفسها. وهل أتحدث، في هذا السياق، عن «الخمسة»، الشهيرة في المغرب العربي، أو عن «يد فاطمة»، التي ألخصها بأنها عين تراقب، وتحمل يداً تعاقب؟

هذا الإعلاء الشديد للعين بلغ أو عبر عن حاجات مختلفة لدى الانسان، بين السحري والديني، بين العقلي والبصري، وبين النفعي والجمالي. وهو ما بلغ في تجارب اكثر من غيرها، وفي ممارسات فنية اكثر من غيرها، درجات عليا من طلب الفتنة الانفعالية. فمتابعة العين لتعبيرات وجه في لوحة وجهية هي غير الانفعال المطلوب الذي يدغدغ العين بألعاب اللون وحدها؛ كما ان مشاهدة مسرحية تستدعي من العين معاينة متأنية إلا انها غير معاينة تشكيلات الجسد في عرض راقص... هذا يعني انه بات للعين تاريخ من الاستعمالات والاستجابات والاستثارات المركزة في لحظة عين، في وقفة تستجمع في انفعال يبدو تلقائيا ما كان قد استقر وجرى تصنيفه وترتيبه في مخزون العين، التاريخي كما الجمالي. فالأكمه (أي المعدوم البصر)، على ما هو معروف في دراسات طبية واختبارية، إذ يستعيد البصر، قد يرى الحائط من دون أن يجنبه ذلك من الاصطدام به، وقد يرى أشخاصاً يعرفهم سابقاً، لكنه لا يتعرف إليهم إلا بعد سماع أصواتهم أو بعد ملامستهم، ما يعني أن للعين ذاكرة لازمة تباشر بها المرئيات، بما فيها مرئيات الفن البصري.

هكذا لا تكون العين ما نرى به بل ما نستقبل به؛ وهي ليست بدئية بل مسبوقة ومبنية تاريخياً وقيماً. فالعين أبجديتنا عند قراءة أي لوحة، أي عمل فني؛ وهي ما نكتب به كتاباً، أو لوحة، أو مشهداً؛ وهي ما يرينا أنفسنا ويطل بنا كما النافذة الى فضاء.

قال مونيه بانه كان يتمنى لو انه ولد أعمى على ان يستعيد فجأة بصره، لكي يقوى على التصوير من دون ان يعرف حقيقة الأشياء التي كان له ان يصورها: كان يريد الأشياء في شكلها، في علاماتها، من دون حمولاتها المحددة. يريدها لوناً وشكلاً، من دون شيء آخر، مثلما للعين البريئة ان تراها. ذلك أن مونيه يعرف بأنه لا توجد عين بريئة، بدئية، بل عين مسبوقة دوما. عين «مبرمجة» مثلما يمكن ان يقال بلغة الحاسوب الالكترونية، اليوم.

يتحدث مونيه عن عين الفنان، ويمكن قول الشيء نفسه عن عين المتلقي. فهي عين «مبرمجة» بدورها، ولكن بسرعة أبطأ، إذا جاز القول. فما يراه الفنان على عجل، في اختصار، في طريق مرور سريع، قد يتطلب من المتلقي وقتاً أطول، وقد لا يحسن التعرف على الطرق المختصرة، أو قد لا يعرفها أساساً. ذلك ان العين ليست أداة النظر وحسب، بل تعين الجهاز الاجتماعي – وهو تاريخي بالضرورة – لهذا كما لذاك، الذي يتم به رؤية الاشياء، بما فيها أشياء الفن خصوصا، كما تلقيها. وهو ما يقوله «جاك لاكان» بأن العين تساهم في خلق الذات الناظرة والمنظور إليها (La creation du sujet). ويمكن قوله في الفضاء نفسه، حيث انه لا ينفصل عما تتلقاه العين، وعما تعرضه كذلك. فالفضاء يعين، فيما يعين، سياق الصدور والاستقبال للعمل الفني، بين انتاج وتداول وتقويم، وبما يؤدي الى اعادة صدوره واستقباله من جديد.

هكذا لا تكون العين فردية إلا بمقادير اجتماعية واقعاً، أي تاريخية حكماً.

هذه العين متعبة في أيامنا، من فرط ما يعرض عليها ويثيرها. عين مثقلة لدرجة ان الإدهاش بات مطلوبا للفت نظرها، لصدمتها الجمالية. هذا ما أسميه بعهد الصورة «المتفاقمة»... وهو ما أجمعه في حديثي المتتابع عن «لحظوية» العين التي باتت تطلب من الفن (ومن صنوف الإعلان والابلاغات التواصلية) رسالة مكثفة، بلمح البصر. هذا الكلام مدعاة للتفكير، عند الفنان كما عند المتلقي، عند الناقد والدارس كما عند صانع الحياة الثقافية. مدعاة للتفكير في إرثنا الجمالي والبصري، كما في قيمنا وسبل عيشنا وتذوقنا الحالية. أنولي الصورة حقها أم لا تزال الحكاية – البنت الفقيرة والمتبقية من ثقافة نقلية – فاعلة في تحريك ثقافة الاميين في بلادنا؟ أتساءل ذلك ان من يتابع برامج التلفزيونات العربية ومسلسلاتها – وهو مثل ليس إلا – يمكن أن يغمض عينيه من دون أن يفوته شيء من السردية الصورية الماثلة له. يمكنني أن أسوق أمثلة عديدة عما أقوله، وتحتاج على أية حال الى قراءة متأنية؛ أي الى قراءة العين الاجتماعية في ما تتقبله من صور، وكيفية تقبلها له، والتحقق من السلوكات التي تصاحب ذلك. وهو ما أجمله في هذا السؤال: هل تماشي ذائقة الصورة في هذه البلاد «لحظوية» العين والفن بالتالي، التي اشرت إليها؟ أيستطيع الفن ايجاد قنوات له تعادي أو تتجنب أو تحور «اللحظوية» هذه، التي باتت أساس تصورات الفن أينما كان؟

اللوحة للفنانة : أمينة الراسبي – عُمان

أثير أسئلة وحسب عن علاقات جديدة باتت حاصلة أو ممكنة بين العقلي والصوري، ذلك ان الصنع الفني قد يتبدل فيما لا تتبدل «لحظوية» العين. وهو ما يمكن تسميته بـ«المشهدية» (أو «الفرجة»، إذا (شئتم) أساساً للنظر التشكيلي. وهو ما ننتبه إليه لو راجعنا عدداً من الاعمال والسلوكات التي تستدعي النظر في عملها واستهدافاتها: هذا ما يصح في المسرحية، في الفيلم بأنواعه المختلفة، في أنواع العروض كلها من ايمائية وغنائية وراقصة وغيرها... وهذا ما يصح منذ عقود قليلة في أعمال تشكيلية باتت تطلب في صورة صريحة مشهدية (أو «فرجة») ما في بنائها التشكيلي.

العين تتبدل، إلا انها – وهذا ما عرفته في تاريخها الطويل – تغتسل فيما تنظر، وتتجدد فيما تقلب صورها المتداولة. ذلك أن العين هي طرفنا الأبعد، الرائد السابق لحركاتنا وأفعالنا، بما فيها الفن نفسه.

مصادر:

– (Andre Malraux: Le musee imaginaire, Gallimard, Paris, 1962
- Merleau- Ponty : L'oeil et L'esprit, Gallimard, Paris, 1964.
- الشواهد تباعاً من كتاب مرلو- بونتي: (ص١٥)، (ص٢٣)، (ص٣٥)/ (ص٥٩)، (ص٦٧)، (ص٨٧).
– محمد بن عبدالجبار بن الحسن النفري: «كتاب المواقف، ويليه كتاب المخاطبات»، تحقيق: ارثر يوحنا اربري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٤، نسخة عن الطبعة الأولى، مكتبة المثنى، بغداد، ص٧٦.



جبر علوان:

تسريد الذات المغتربة وانشطارات الروح

خالد عزت*

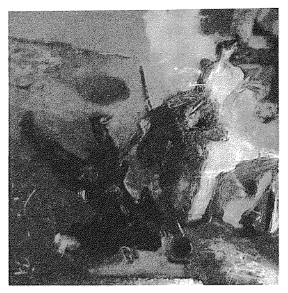
قبل لقائي به لم أكن أعرف عنه الكثير بينما الجميع كانوا يعرفونه حتى لو لم يتسن له - حتى ذلك الوقت - أن يقوم بزيارة القاهرة. كان اسمه قد بدأ يتردد لماماً بعد صدور ديوان سعدي يوسف (أيروتيكا) مشفوعا بنصه البصري (الذي أراد له أن يكون الكاماسوترا بأسلوب غربي لكن بريشة فنان عربي)... وعلى الفور تداولت الأيدي الصور والأشعار كاختلاس لذة محرمة. ليلة سفري إلي روما أعطاني المخرج السينمائي الكبير محمد كامل القليوبي- (والذي كان صديقا له وكانت تربطني بالقليوبي صداقة عميقة)- لفة محزومة من صور فوتوغرافية- لهما معاً- طالباً مني أن أحملها إليه وهكذا كان قد نصب لي الشرك فاندفعت داخله ملبياً رغبة غامضة لا راد لها. أما الشرك الذي وضع في طريقي كخيوط عنكبوتية غير مرئية فكان لوحاته التي هي حياته مروية عبر فضاءات جمالية. هكذا تعرفت جبر علوان في منفاه والذي ذهب إليه طواعية في بداية السبعينيات.

* كاتب من مصر

أما لقاؤنا الأول فكان في منتصف التسعينيات – طبعاً من القرن الماضي – عندما ذهبت إليه في مرسمه القديم الذي كان يشغل حجرة أرضية واسعة من مبنى قديم (والذي تم هدمه بعد عام تقريباً من قبل بلدية روما) كان يقع بالقرب من سوق «emanuel vittorio» بشارع يسمى «الأمير أوجينو» يقطنه كثير من المهاجرين الآسيويين وتصطف على جانبيه دكاكين الجزارة «الذبح على الطريقة الإسلامية» وبعض محلات تأجير شرائط الفيديو للجاليات الهندية والبنجلاديشية.. هناك في تلك الحجرة وبين لوحات وأنابيب الإكليريك دقيقة الحجم وبخر الهواء المكتوم برائحة السيجار الذي يدخنه تجرعنا أولى قطرات النبيذ الأحمر التوسكاني.

ألعاب انشطارية

إن لوحات جبر علوان هي تسريد narrativit لذاته واغترابانه وانشطاراته الروحية – وأيضاً الإسلوبية – فهي مجرد انعكاسات مرآوية لوضعه الإنساني الذي وجد نفسه عليه مقسراً على قبوله، وقد تمزق بين عالمين وزمنين وثقافتين. إن الانشطار والثنائية والهوية الممزقة، والتي هي ركيزة أساسية لعوالم هذا الفنان لا تطول – فقط – القناع الإبداعي له دون فصل حاد بين لوحاته / حياته لكنها بالأحرى تخترق هويته الشخصية – بل اسمه – كأنه شخص لا أحد يعرفه على وجه اليقين. جبر – أو – جابر كما يروق للآخرين – وله – أن ينادونه بهذا الاسم وكما يعرف أيضاً في ايطاليا والمحافل الأوروبية GABER وليس (جبرا) كما نعرفه نحن، والذي يغفل تاريخ ميلاده في تقديم سيرته البيوغرافية مكتفياً بذكر العام الذي ولد فيه ١٩٤٨ ذلك لأنه ببساطه يجهل اليوم والشهر اللذين شهدا ميلاده في احدى القرى النائية لبابل. فلم يكن متاحاً في ذلك العهد تدوين شهادات للمواليد وهكذا ترك حراً في هذا العالم – دون قيد أو شرط – في أن يختار اليوم / الشهر الذي يرغب في أن يحتفل فيه بميلاده. في نهاية العام ١٩٧٢ يهجر جبر (بابل) إلى روما فيما يشبه صدمة التعرض للضوء المفاجئ بعد نعاس طويل، حيث مجتمع التحولات العنيفة الذي لا يزال يئن تحت



مشكلات بنيوية حادة. روما ما بعد ١٩٦٨ كانت بحق هي بابل أوروبا: مثقفون.. مهاجرون.. حركات يسارية.. فوضويون.. أجنحة يمينية فاشية متطرفة.. ازدهار فني.. مافيا واغتيالات سياسية. هذه هي روما التي ذهب إليها(جبر) في داخل هذه المشهدية الكرنفاليه يجد نفسه وحيداً، موزعاً منقسماً بين عالمه الأول الذي جاء منه وعالمه الثاني الذي وفد إليه. لم يخلف الماضي وراءه تماماً، فقد حمل معه عبقاً مطلسماً من أرضه القديمة: ارتجافات عباءات سوداء فضفاضة يستتر وراءها شبق حسي عارم. ظلال هفهافة لسلطة أبويه جاثمة. حرارة ضوء سيتفجر بوهج قاس عبر ذاكرة وعين شخص يشعر بوصمة نفي يظل يلازمه ويشرخ روحه كبقية أصدقائه من العراقيين الذين نفوا أنفسهم بعيداً عن أنظمة سياسية متعسفة أو عن مصير موت في غياهب سجون لا يعرف عنها شيئاً في صورتها الحقيقية سوى تجريد الألم حتى يمكن للعقل استيعابه. هؤلاء – الذين جمعتني وإياهم سهرات عامرة بالمسرات – لم يُسلم أحدٌ منهم وجهه تماماً إلى الأرض الجديدة التي هاجروا إليها فقد حملوا معهم أشجانهم وآلامهم وخلافتهم السياسية فكان التشظي في كل صوره والخوف وقلق الحاضر والحنين المعذب ومجاراة الحداثة الأوروبية كلها معارك محتدمة فيما بينهم، كعرض ليلي يتلوه سكون مطبق – بعد شعشعات الشرب – وصوت ناظم الغزالي وبكاء وأصوات ملتاثة تنفي عن نفسها تهم وجرائر تخصهم وحدهم. في روما تبدأ مكابدات «جبر» الحياتية بالعمل كرسام بورتريهات في ساحة «نافونا»، أن يرسم العابرين والغرباء «مثله» في نفس الوقت الذي يكرس نفسه لدراسة فن النحت. في العام ١٩٧٥ يحقق أول معرض

شخصي له في جاليري LA GIADA بروما عارضاً أعمال تلك المرحلة والتي لا تنبئ على آية حال من الأحوال بصيرورته الفنية حتى ليخيل للمرء «أنه كان يمتلك عدداً من الأيدي داخل قفاز واحد». كان قد أخبرني متذكراً تلك الفترة: «أنه كان يائساً من الإتيان، كان ينتابه الشك في مقدرته على الرسم». إن تحولات «جبر» الفنية لعنيفة وتشي بعراك حاد مع النفس، وآلام روحيه في الداخل. أن يصل إلى رؤيا عميقة تجسد عوالم خرساء غير قابلة للتصريح بها. لقد سار في كل الطرق مجرباً كافة أساليب وتقنيات التصوير الأوروبي متنقلاً بين محاكيات شتى لطرق متعارضة فيما بينها. لقد جرب كل شيء في الحقيقة من أجل الاستكشاف والإمساك بحقيقة الفن الذي على شاكلة روحه.

خلال الثمانينيات أو تلك المرحلة المزدهرة كثيفة الغنى والمميزة لعمله الفني – كان يبدو أنه قد أمسك بالعطية الفنية التي ظل يبحث عنها – فيما وراء قلقه – أمسك بشيء كان عصياً بالفعل وأنه قد وجد ذلك الشكل الخيالي الذي يتفق مع ماهيته. في هذه الفترة يرسم «جبرعلوان» عن المنفيين والمتروكين في العراء. الهائمون على وجوههم تحت لواء الغربة والغرابة. هؤلاء الذين تتلاعب بجسومهم وأرواحهم النزقة قوة ما غير منظورة. نتأمل في هذه المتتابعة البصرية والتي تضم ثلاثة لوحات حققها «جبر» في النصف الأول من الثمانينيات: في اللوحة الأولى «أجنبية في المتحف» سنرى امرأة مطموسة الوجه تقف متأملة لوحه آخرى تمثل شقاً في أرضية اللوحة في داخله شكل شائه الملامح لامرأة خطوطها مغيبة في خليط لوني. اللوحة الثانية «طالب أجنبي» والتي هي صورة ذاتية للفنان نفسه حيث تصدمنا نظرات الرعب في عين شاب يحمل بعض الكتب ناظراً خارج الإطار منجذباً كلياً خارج وجوده داخل المسطح. اللوحة الثالثة «أجنبي في روما» والتي تمثل ذورة هذه المرحلة حيث يصور «جبر» ذلك الكائن الإنساني الذي يمتلك وجهاً كقناع يطفو به من وراء ستار أسود يحتل ٢/٣ من اللوحة وقد ابرز يده في وضعية متشنجة على خلفية مرمدة اللون وكأنما يؤدى عرضاً هزلياً أمامنا نحن جمهرة المتفرجين لذلك الغريب الذي يبزغ في غرابة في لعبه اتفاقية – بيننا وبينه – لكن الوجه الطفلي المربد بزرقة شاحبة يوجه إلينا نظرة صارمة وصادمة كأنما يشهدنا على إثم ما؟! لقد وجد «جبر» أن الحل الأمثل لإشكالياته الوجودية أو حالة التشظي التي وجد نفسه معتقلاً داخلها في منفاه هو



إسقاط «المكان» وحيل المنظور بتحويله إلى بقع لونيه وشظايا فاقده للتنظيم، حيث يستحيل المسطح إلى وعاء أقرب إلى الإفراز أو العصارة اللونية. فاللون لا يتطابق أبداً مع الشكل بل يلتهمه التهاماً في طقوسية شرهه. إن اللوحات السابقة هي اقرب إلى «تعليقات» ذاتية لعابر متورط بين نوازع وذكريات تشوش عليه واقعة، وتمنعه من الانخراط العاطفي في الحدث / العرض. إنه ذلك الأجنبي الذي لا يمنح نفسه أبداً لأحد أو لمكان لأنه ليس له مكاناً على هذه الأرض. إننا أمام مفارقة عضوية مدهشه تعنى بالتشابك الملغز بين الصانع ومخيلته من ناحية، وبين متطلبات الوجود ومتطلبات الفن من ناحية أخرى. إن مفارقات «جبر» الحياتية تتشابك بمفارقات الخلق والإبداع: قد ظلت السلطات الإيطالية تعانده في منحه المواطنة حتى بعد تدخل العديد من المثقفين و الشخصيات العامة حيث انتهى به إلى تمزيق هويته الأصلية وكأنما يعلن في عرض كرنفالي (إنني لا أنتمي سوى لذاتي، أنا حيث تطأ قدمي الأرض) حتى نزلت وزارة الداخلية عن اعتراضها ومنحته الجنسية الإيطالية في عام ١٩٩٤.

انشطارات أسلوبية

في هذه المرحلة تتبدى عبر أعمال «جبر علوان» بعض الخصائص المكونة لعالمه الفني حيث يفصح عن ولعه «بالبنية الكرنفالية» التي تتردد كثيراً في مشهده التشكيلي: فالتخفي والمواراة وتبادل الهويات هو قانون المشهد الذي يتنازعه عنصران رئيسيان يتسيدا اللوحة: الخفه / الرسوخ – هذا الحراك المرئي الخفي كما في لوحة «أجنبي في روما» أو في لوحتين أخريتين حققهما في العام ١٩٨٦ «القناع / نساء من عالمين» في لوحة القناع سنجد استعاره بصرية لمشهدية الكرنفال الفنيسي الشهير حيث يحتجب الوجه الحقيقي وراء القناع المصنوع والمشطور إلى نصفين يتنازعهما الأصفر/

الأزرق. أما لوحة «نساء من عالمين» فيجتمع مرة أخرى الانقسام والانشطار ملبياً هوى داخلياً – بل غواية ساحقة – عند الفنان داخل بورتريه جماعي يمثل ثلاث نساء جالسات وإن كن مختلفات عن عالمنا الإنساني – واللوحه تحيلنا في تكوينها إلى أيقونة فنان العصور الوسطى الروسي «أندريه روبلوف» في الثالوث المقدس ولكن بوجوه محورة وكائنات غرائبية وحيث يقيم من أردية النسوة خريطة من مسطحات لونية متداخلة وهو ما يحيل إلى صميم الأسلوب الكرنفالي المثقل بماديته وزخرفيته الفادحة التي تلغي أي عمق أو وحدانية للكائن. من الممكن هنا أن نشير إلى استخدام «جبرعلوان» لأسلوب الباستيش PASTISHE في الجمع بين طرائق أسلوبية أو عمل استعارة تناصية مع لوحات وأعمال فنيه بعينها وهي سمه مميزة لأعمال بعد الحداثة تشير إلى حرية الاقتباس من أي عمل سابق دون أن يبدو أنها واعية بأية دوافع لهذا الاقتباس. كما أنه يفيد في بناء مشهده من فنون أخرى مثل السينما / المسرح وتقنياتهما المختلفة حيث يلجأ إلى تقنية الشاشات أو فتح نوافذ داخل المسطحات التصويرية في متن اللوحة يعرض داخلها مشاهدات أيقونية. أيضاً يعمد «جبر» في كثير من لوحاته إلى طمس وجوهه أو إحراقها في كثافة لونية مشبعة تمحو معها الخطوط الخارجية للوجه كما في لوحة بعنوان «تعبير» التي تمثل بورتريه لامرأة قد التوت تقاطيعها وتشوهت. ذلك الوجه الفقمة والمنتفخ بجزام روحي كما لو أن ما تحت الوعي يسري في أوصال العضوي حتى يخيل للرائي أنه قد استنسخ من وجوه «فرانسيس بيكون» المنتفخة وأجسامه العضوية المشوهة في أوضاع قسرية تبرز الثقل غير المرئي لوجود يضغط الجسم البشري داخل منظور فراغي ليسطحه. هذه الانطباعات المرتسمة على الوجوه والناتجة عن تصادمات بين وعي خام بفرديته وألم قهر وعزل اختياري. في جانب آخر من عمله يعكف «جبر» على تيمة الاستدعاء لمشاهد طفولية حملها معه في منفاه لكنها على الدوام منزوعة الحنين. إنها شهادات لشخص لا ينتمي سوى للمسطح الذي يسجل عليه صوره. في لوحه بعنوان «اختي» mia sorella يعرض علينا وجه امرأة نائمة مفتوحة العينين بينما يدها ممدودة كأخلاط لونية شائهة بجوار رأسها، معلنة في ألم في تلك الوضعية كأشلاء أو كإعلان صريح على الشهادة. «وجبر» نادرا ما يمعن في رسم تفاصيل الوجه لكنه هنا فان الوجه المستدعى من الماضي يتسم بوضوح تعبيري مكلل بألوان متألقة.



ينفي «جبر» عالمه الفني عن الواقع المعتاد المباشر. إنها عوالم مصفاة من لوثة اليومي موضوعة داخل اسلبة بصرية تمثل انعكاسات هشة للعالم، فعوالمه المغوية تنتمي أكثر إلى مرسمه أو المكان الذي يبتدع فيه خيالاته وشخوصه التي تتحول إلى أشلاء لونية أو عصابيات متألمة تروع في تكتلات غنائية خاصة «اللوحات التي تعالج عوالم نسائية» بل انه ينفي نفسه أيضا عن أشكال الثقافة الشعبية الرائجة اليوم في أوروبا وأمريكا بتقنيتها الشائعة مثل استخدام نتف المواد المستعملة او عوالم الشاشات vedio art فهو يظل دائما رصينا ووفيا لطرائق أسلوبية اشد قدما لكنها مدعوكة على طريقته. يظل عنيدا ومصابرا وسط تيارات متلاطمة من سوق الفن الذي يرفع راية التغيير يوما بعد يوم ليلبي مطالب «الكتل الجوف» وتحولات المزاج في منظومة إعلامية رأسمالية شرهة. إن مادة «الاكليريك» التي يبتدع من خلالها تشكيلاته معجونة بمزاجه وسيطرته الكاملة على أدائه فهو يبدع للحظته دون وضع تخطيط مسبق للوحته. فتجربة التشكيل تحمل دوما معها مفاجآت غير متوقعة، وفعل الإبداع يشبه ما يحدث في «ألعاب الفيديو التفاعلية»

من حيث تتبع مسارات ثنائية بين الشاشة واللاعب، وهذا ما يحدث أيضا بين الصانع والمسطح في محاورات ثنائية الطابع تشبه المضاجعة مع اليد والمخيلة. أن عناصر المشهد البصري عند «جبر علوان» لا تبعث أبدا على الراحة، إنها مرهقة لعين الرائي بالرغم من اقتصاره على مفردة أو مفردتين تشكيليتين. وفي الحقيقة فان «جبر علوان» هو بحق فنان الابتسار كشاعر مشحون بدلالات شعرية يفجرها عبر عدد قليل من مفردات اللغة. انه ببصيرة نافذة لا يرسم اللوحة إنما يقوم بالتخديم عليها، فمشاهده التشكيلية تبدو وكأنها قد التقطت في تسارع لذة يبغي صاحبها أن يفرغها سريعا مستعيرا تقنيات الكاميرا المختلسة/ المراقبة في التصوير السينمائي. انه مصور اللحظة الدرامية الحرجة فالمفارقات البصرية التي يختارها ليشيد منها لوحاته، تحمل تاريخيتها التي تخاطب خيال الرائي فيما وراء سرديتها التشكيلية المعلنة، إنها لمحات مشوشة كما تتداعى في ذاكرة عشوائية أو هذيانية بكيفية انفجارات ضوئية خاطفه لا تترك للمرء أن يتبين محتوى ما يراه، فهي مضغوطة إلى أقصى حد ممكن وكأنها مجرد اقتراحات بصرية لحالم وقد أجريت عليها عمليات التكثيف والمونتاج التعسفي غير الخاضع لأي قانون سوى الانفعال اللحظي للصانع نفسه، حيث لا تترك هذه المشاهد للرائي سوى تفسير بدئي لما يراه أمامه. إنها إحدى ألعاب الفن الماكرة في صنعتها والتي توحي للرائي انه قد امسك بإبعاد الرؤية لكنها في الحقيقة لا تمثل سوى رؤيا أثيريه للوجود وقد تجاوزت السطح الخلاب للعالم.

انعكاسات مرآوية

لا يكتفي «جبر» بتصوير المنفيين والموصومين من حوله بل يظل يبحث في نماذجه البشرية ritratto عن انعكاسات لذاته المنعزلة، فيرسم الشعراء المجانين وأيضا السحرة. إنهم جميعا احتمالات وجوديه له، «الجواهري» الشاعر العراقي في عذابات المجاز والمنفي، أما الساحر الذي يصوره وحيدا تفر من أكمامه الحمام والخيالات، بلا مشاهدين «يا له من ألم أن تعجز ألعاب الفن عن جذب الآخرين!» ذالك الساحر المتيم بألعابه والذي بمنزلة مبتكر لأشكال احتيالية هو صنو ورصيف السأم المنفي في كبرياء خيالاته النهمة الى الظهور والتجسد، فقط تسيطر «اليد» على المشهد بكامله، تلك اليد التي يكتنفها دائما التواء عصابي متشنج وكأنها مفصولة ومعزولة عن بقية الشكل. إنها تمثل لزمه ودال متكرر leitmotiv في لوحات «جبر» والتي تحمل في داخلها إشارة ضمنية وصريحة ليد الصانع – الرسام. تلك اليد المشبقة التي تبغي أن تجرح السطح وتكاد تكتسب في اللوحات زخما عضويا كأنها تمثل احد الأطوار التخليقية لكائن ما، مثل حوافر الكلب الذي صوره في لوحة من لوحاته وهو يهرع بشراسة نحو عطية ما ملقاة على أرضية اللوحة ؟ انه الكلب المختار بعناية فائقة– دون الكلاب جميعا– ليكون صرخة الفنان وهو يلهث ككلب للإمساك بتخاييل روحه. كلب.. وعطية ملغزة.. وأرضيه زرقاء كأنها وحشة الموت. في عام ١٩٩٥ يعود «جبر» مجددا ليعرض لوحه أخرى عن الشاعر «الجواهري» لكنه يصوره وسط أجواء غرائبية والشاعر جالس في وضعية تأمل وانفصال مستخدما التعبير التصويري المعتمد على تداخل الألوان ودرجاتها والتي تبدو معها الأشكال غير محددة. حيث يكلل الشاعر برداء احمر تحوطه شلالات لونية كإسقاطات ضوئيه لسينوغرافيا اللوحة، التي تتناص مع لوحه أخرى لفنان الباروك الهولندي «رمبرانت» لوحة: «النبي ارميا حزينا على دمار اورشاليم» حيث يستعيد المشهد التوراتي هناك في بغداد المدمرة بالقصف مستدعيا الشاعر بعد موته وخراب المدينة التي نفي «جبر» «نفسه عنها».

يتردد عبر لوحات «جبر» وبصخب تأملاته الخالصة في الفن وجوهره وأسلوب المحاكاة، فكثير من لوحاته تتقوت على طبيعة عمله كفنان تشكيلي وهو احد الموضوعات الأساسية التي تشغل اهتماماته، والتي يصور فيها نفسه وهو يمارس عمله أو ما يطلق عليه «ميتا لوحه» في سعيه إلى تحويل حياته نفسها لعمل فني. في إحدى اللوحات او autoritrato والتي يلجأ نادرا فيها الى تجسيد المنظور الفراغي للمكان مشيدا لوحته من وحدات هندسية، مبرزا أبعاد المكان / الاستديو حيث يجلس جبر محاطا بلوحات من أعماله، بينما يعمد بشكل توثيقي إلى رسم ملامح وجهه بدقة مدهشة تصل الى النزعة الفوتوغرافية. وفي لوحة أخرى يصور نفسه عاكفا على تشكيل وجه هائل لامرأة بازغة التقاطيع بينما قد احتلت موديل طمست ملامحها الجانب الأيسر من الفور جراوند وقد أعطت ظهرها لعمل الفنان. ان «جبر» في الحقيقة لا يكتفي بالتخلي عن الأصل (العالم/ الموضوع) في مقابل (الصورة/ الذات) بل يبحث عن تبرير للحياة في الفن ذاته، وبتعبير آخر فإنه يقوم بتشويه الأصل، فالفن هو التعويض الوحيد عن صدمات الحياة وعلى انه اصدق تحقق واكتمال لوجود هو في ذاته ناقص وغامض المعنى. أن الفن عند «جبر علوان» ليس

تحريرا من اسر الوجود أو تعبيرا عن بهجة الحياة أو على الأقل محاكاة للعالم، بل أنه يذهب بعيدا مثلما ذهب من قبلة «فرنسيس بيكون» الذي لا تخرج أعماله عن كونها سجلات غامضة عن الطبيعة البشرية بكل تناقضاتها المفجعة.

أشباح الإطار

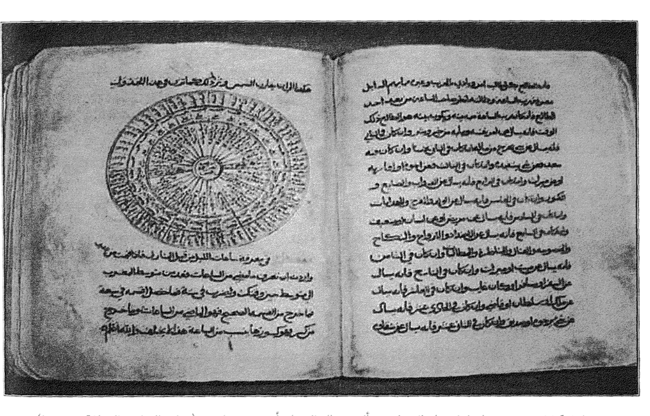
خلال النصف الأول من التسعينيات يتبدى «جبر علوان» في كمال ذروته الفنية معنيا بشيئين أساسيين يقومان فنه: قيمة الفن عبر المكابدات التجريبية في خلق نص تشكيلي يتسم بالفرادة وأيضا الذاتية، وقيمة التجربة البشرية بكل غرابتها المفارقة لوضعها المحكوم عليه بالنفي والموت اللذان هما السقف والأرض عند فنان مثل«جبر» يظهر هذا جليا في اللوحات التي تعالج بشفافية جريحة العلاقة الغامضة «بل الملتبسة» بين الرجل والمرأة. أو موضوع الحب الجسدي وعاطفة الحب المثقلة بصور الانشقاق كما في المشهد المستعار من شكسبير «لوحة عطيل وديدمونة حيث يقع الرائي في الالتباس الواقع في منطقة رؤيوية سحرية لا تبين إذا كان المشهد هو لحظة القتل أم انه العناق الجنسي؟..... أو في لوحات أخرى تعالج النفي الجسدي للشهوة المحمومة وهي موضوعات تغلب عليها بلا شك سوداوية الكاتب السويدي «اوجست ستراند برج» أو كآبة «ادفار مونش». إن شخصياته المصورة – بألم شخصي – تبدو وكأنها مقبلة لحظتها على التفجر، أو أنها قد انتهت لتوها من تفجر مدهش. إنها مشاهد قلقة لوجود مهدد بعنف طاغ وتثبيت للحظة مقتطعة عن سياقها – لحظة معلقة – وفي انقطاعها تتقرر حتميتها المؤلمة، لحظة غارقة في ضبابيتها أو هيوليتها، كأننا نبصر اللوحة عبر حاجز يفصلها عما نراه بالفعل. أما وجوه نسائه فهي دائما مطموسة وقد شوهن بلطشات فرشاة عنيفة. إن نساء «جبر» يتفجرن من بعضهن البعض كيرقات منجذبات إلى الانحباس في اسر اللون والإطار، مستنسخات بصورة كربونية ليس لهن شبيهات لكنهن أيضا مسطحات الأعماق، وكأنهن مقسرات على أداء عرض مسرحي، متكلفات في أوضاعهن الغنائية داخل اللوحة.

...عندما التقيته كان يقترب حثيثا من الخمسين من عمره. كان يبدو هادئا أمام الجميع، وإن كانت عيناه تخفي قلقا يشوبه الحزن والأسى. في ذلك الوقت كان قد حقق العديد من المعارض الهامة في باريس وبلجيكا، كما اقامت له

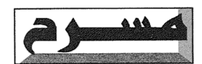


بلدية «رافينا» معرضا كبيرا قام بتقديمه وزير الثقافة والبيئة الايطالي «آنذاك» (فيلتر فيلتروني) «لكنه كان أيضا في سبيله إلى التخمة والرفاهية الفنية التي تنتهي الى تكرار كل شيء. كان بداخله تساؤلات يائسة لفنان في منتصف العمر لم يصل بعد إلى إجابة ما.. وماذا بعد؟ لا شيء سوى السأم والضجر... كان يرسف في قيود الصنعة ونشدان المخيلة أن تأتي بجديد، يخبئ انفعالاته وراء التلهي بصور الحياة اللذيذة وكان في قرارة نفسه يعي مأزقه، وكنت أرى بوضوح عبر عينيه نظرة عدم الرضا والقنوط وهو يقف أمام لوحة لم تكتمل بعد دافعها الوفرة الفنية وليس العوز إلى يقين فني يقيمه من عثرته. في لحظات كان يفاجئني بغير متوقع عبر لطشة فرشاه كثيفة سريعة ومخاتلة تغير كل شيء في لمح البصر أو قطع حاد لوجه. أشياء من هذه القبيل تأتي عفوا ويكون «جبر» في تلك اللحيظات المارقة قد نسي تاريخه وشهرته ويعود خفيفا متألقا كأنما يبدأ توا من جديد، لا يعبأ بشيء من حوله وكأنه في عناق شهواني مع خيالاته الثملة. في اليوم التالي عندما أمر عليه أجده جالسا في صمت يدخن سيجاره وهو يتطلع الى لوحته التي تكون قد تشكلت نهائيا، وقد أضاف إليها لمسات غير مرئية – اخالها سحرية– وقد أخرجتها من حيز المشابهه بما كان قد حققه من قبل.

«يلوح لي إنني سأظل على الدوام سعيدا في المكان الذي لست موجودا فيه، واذا شئنا المزيد من الدقة: حيث لا اعثر على ذاتي»... هذا ما قاله يوما الشاعر(شارل بودلير) ولكن من الممكن أن يردد «جبر علوان» نفس العبارة وهو ينظر مبتسما بسخرية إلى حياته ولوحاته.



«النونية الكبرى».. مخطوط في علم البحار – تأليف عالم البحار: أحمد بن ماجد– (وزارة التراث والثقافة – مسقط)



أحمد بن ماجد

في سياق درامي متخيل

عبدالرحمن بن زيدان*

هناك قصدية واضحة في ثنايا عرض مسرحية «ليالي أحمد بن ماجد» تتمثل في نقل هذه الشخصية التاريخية الواقعية في سيرتها الى عالم متخيل درامي. حفز جواد الأسدي على إعادة تشكيلها وفق استراتيجية نصية أعطت لملامح هذه الشخصية أبعادا معاصرة من خلال الكتابة الجديدة في واقع جديد اتخذ من أحمد بن ماجد قناعا للواقع الذي أراد الكاتب نقله الى عوالم كتابة النص.

فأحمد بن ماجد الذي توفي عام ١٤٩٨، كان بحارا من الخليج من جلفار (رأس الخيمة حاليا)، عرف أسرار البحر، وخبر ألغازه ومداراته وأسراره، عرف بأنه «أسد البحر»، فرض هيبته ومعرفته بالبحر على سفرياته ومرافقيه وهو يمخر عباب البحر وأمواجه بأشرعة سخرها بحكمة رصينة في اللحظات الحرجة أثناء ضراوة العواصف وجبروتها للخروج من مأزق هذه اللحظات، عرف جغرافية البحر والسماء والأفلاك والنفس البشرية، واكتشف المصائر والمدن، وتعرف على عادات الشعوب والأمم، وقدم هذه المعارف والتجارب في كتاب: «الفوائد في أصول علم البحر والقواعد».

* ناقد مسرحي وأكاديمي من المغرب

إن أحمد بن ماجد شخصية إشكالية، لا تقدم كتب التاريخ تفاصيلها وجزئيات سيرتها الخاصة، لكنها وعلى الرغم من شح المعلومات حولها، يمكن أن تصير علامة درامية في المكون الدرامي داخل الكتابة المسرحية المتخيلة، لأن كثيرا من القصص التي حيكت حولها بالذاكرة الشعبية الخليجية، والمرويات المتخيلة والاشارات لمحت الى أنه رافق فاسكو دي جاما الى الهند، وهو ما دفع الدكتور عبدالله ابراهيم غلوم الى كتابة مسرحية جمعت بين الواقعي والمتخيل في سيرة أحمد بن ماجد عنونها بـ«عذابات أحمد بن ماجد»، وكتب علي أبوالريش مسرحية موسومة بعنوان: «ابن ماجد يحاكم متهميه».

أما الدكتور جواد الأسدي فوجد أن «أحمد بن ماجد» (رجل تمثل البحر وشرب البحر وشربه)، فأراد تحويله الى شكل حداثي بكتابة معاصرة حيوية يخلق بها نوعا مسرحيا جديدا بمسرح شامل، بتحويل نص ليالي أحمد بن ماجد الى ضربات فنية بمجاديف شعرية تنهض مع الجموع البشرية لفرقة «أنانا» برفقة راقصيها وجموح جهاد مفلح الذي يركب لها المراكب، كل ذلك مرفوعا على تفجيرات رعد خلف الموسيقية المشتعلة، ولمسات مصممة الأزياء سهى حيدر الرهيفة).(١)

والكتابة عن أحمد بن ماجد، معناها الاقتراب من شخصية تراثية متوازنة ومميزة هي مفخرة الخليج العربي، شخصية عاشت عصرها في البر وفي البحر، وعاشت ألم الفراق، ورعشة اللقاء، والخوف من المؤامرات والدسائس، عشق أحمد بن ماجد حبيبته ورد، وعشق الوطن والبحث في معنى الوجود لأنه صاحب علم وإيمان بهما أراد أن ينزل منزلا مباركا في قلوب الناس.

إن هذه الشخصية المنتمية الى التاريخ، يمكن أن تصير بالكتابة الدرامية منتمية الى المسرح، والى انفعال الكاتب وتفاعله مع تجليات وآراء هذه الشخصية، أي تصير جزءا من شعوره ولا شعوره، وتصير منتمية الى ذاكرته المعاصرة والى رؤيته ونظرته الى مخاضات وتحولات العالم المعاصر، حيث من هذا التمازج الروحي بين الدراما والذاكرة المفكرة في هذه الشخصية، والتراوج بين الذات الكاتبة وما يريد الكاتب أن يكتب، انكتب هذا النص وفق ما اختاره جواد الأسدي ليؤثث عالم أحمد بن ماجد داخل طقوسية الشيء ونقيضه، أي ثنائيات الرحيل والعودة، الحب والكراهية، الميلاد والموت، الأنوثة والرجولة، الوفاء والخيانة، الجشع والقناعة، والكفاف والعفاف والطمع، وكل هذه الثنائيات كانت أحلام كاتب أراد أن يبني بأحلامه وهواجسه مسرحا أو رؤية مسرحية في عالم تراجيدي يختصر به مواجعه وآلامه وقلقه وعذاباته، لأنه يحمل بين جوانحه آلام الرحيل ومغادرة الوطن والغربة والضياع الأبدي، إنها رؤية بها أحب الكاتب العودة للوطن بمعاناة أوصلته لحد التمزق، وأراد العودة من الضياع والغربة بشعور أوصله لحد العودة بلا عودة، وهو ما جعله يضع اختياراته الجمالية وفق هذه الثنائيات في عرض مسرحي بناه جماليا بالصورة أكثر ما بناه بحوار الكلام. وهذا ما حدد به مكونات هذا العرض قائلا:

(يحاول هذا النص الشعري، الموسيقي الدرامي، الذهاب الى ما هو أبعد من رحلة وحياة البحار والشاعر أحمد بن ماجد الذي اخترق مجهول البحار والمدن والأمكنة ليبني لنفسه ومدينته بفتوحات بحرية شعرية ليؤسس منصة سماوية لحركة النجوم وانفلاتات المراكب. النص هنا، يثير سؤال معنى إعادة كتابة الموروث بمتخيل جمالي، فنتازي، يتجنب الوقوع في فخ السيرة الذاتية الفوتوغرافية، وصولا الى شخصيات شغوفة بالمعرفة والحب).(٢)

وهذا التصور الذي يندرج في نص «أحمد بن ماجد» بهذه المكونات، لم يؤسس معنى الصورة- فقط- ولم يكون معنى المشهد أو المشاهد، ولكنه أسس معنى الحوارات والصورة والمواقف والحالات الجديدة في هذه الحوارات بالصورة المعبرة بالحركة، حيث يحضر النبض المرهف للجملة الشعرية وقد تدثرت بصور تكمل دلالاتها، أو أن هذه الصور تصبح هي حاملة الدلالات في المواقف وأشكال الصراع بشكل مكثف تضيق فيه العبارات لتتسع معاني الصور لتجعل كل شخصية تنقذ كلام الكاتب من الضياع في زحمة الصور، وتفصح عن كلام نقيضه في كل الحالات والمواقف والصراعات، وما اختيار شخصية أحمد بن ماجد، كبطل إشكالي لواقع إشكالي، سوى بهدف التركيز على الرحلة والرحيل كمنشطين حيويين دفعا بجواد الأسدي كي يتذكر منسياته، ويزرع كلامه في كلام أحمد بن ماجد، وهو في كلام النص لا يريد أن يبكي، ولا يريد أن يصمت، ولا يريد أن يمحو تاريخه الخاص وتاريخ مجتمعه، ولا تاريخ الناس حوله، ولكنه يريد أن يتكلم، وينيب من يتكلم عوضا عنه في النص ليسمي كل الثنائيات بأسمائها بعد أن يكون قد أسقط عليها أحلامه وهو يحكي عما ضيعه، أو عمن ضيعوه.

يقول:
(هذا النص المسرحي المتخيل الذي يغرف من الموروث الخليجي، يريد أن يؤسس لكتابة تنزاح عن التفسير الأحادي، وتنطلق من حرية الحرية في تفسيرات مختلفة ومتباينة.
هذه التجربة جديدة لمسيرتي المسرحية، وربما تؤسس مستقبلا لمسرح درامي موسيقي كنت، وما زلت، أحلم بتكوينه)(٣)
وعندما تنطرح قضايا التجربة الجديدة، ومسألة الاصرار على تأسيس مستقبل درامي موسيقي، فهذا يعني، حتما، الانتقال من النص المقروء بخصوصياته الأدبية والدرامية المنطوقة، والدخول الى زمن العرض الذي يحلم به جواد الأسدي ضمن مشروعه الفني، به يتخلص من تجربته الماضية، أو على الأقل يتخلص من بعض ثوابتها، ليعترف أن ما هو آت هو المشروع المحلوم به لتجربته، ولرؤيته، ولمساره الفني، وهي عودة الى جواد الأسدي الآخر الذي يريد أن يغادر قرينه الكاتب، ليقدم الصيغة المثلى في الاخراج المسرحي استقبالا مع جواد الأسدي المخرج الكاتب.
إلا أن مشروعا- كهذا- لا يعني التنكر لكل التراكم الذي حققه جواد الأسدي عبر سنوات الجمر في زمن التأسيس المسرحي في إخراجه المسرحي، لأن سياق الحديث الآن عن هذه الشخصية التاريخية الإشكالية التي حركها بمتخيله في النص المكتوب، هو حديث يريد به أن يصعد من حدة الفعل المسرحي في هذا التأسيس الجديد، في نص عرض أثار عنده كثيرا من الاشكالات النقدية التي ولدها هذا المشروع ضمن إنتاج مسرحي درامي موسيقي بالتصور الذي قدمه وفق الاختيارات التي حددها سلفا في خطابه حول مسرحية «ليالي أحمد بن ماجد». والسؤال هو ماذا أضاف هذا النص الى تجربة هذا المخرج؟
(إن هذا العمل أضاف الى المشهد الإماراتي الشيء الكثير، وحقق حضورا مهما لشخصية تاريخية خليجية، وبغض النظر عن الحقائق والتناقضات التي تحفل بها شخصية ابن ماجد، أو كما يطلق عليه «ماجلان العرب» إلا أنه يعتبر شخصية تاريخية مهمة اتكأ عليها المخرج والمؤلف جواد الأسدي في صياغة نص لعب الخيال فيها دورا غير قليل في تكوين هذه الفرجة المسرحية والفكرية التي تقوم على الصرخة المدوية المتمثلة في نصائح الأب «ماجد» (إننا شعوب تحتفي بإنسانيتها، ونعيش في أفق وسلام واستقرار).(٤)
هل نعتبر عرض مسرحية «ليالي أحمد بن ماجد» حدا فاصلا بين ما قدمه جواد الأسدي في عروضه السابقة وهذا العرض؟ وهل الاستعانة بوسائط فنية أخرى كالموسيقى والرقص والظواهر المسرحية الاحتفالية الاماراتية والعربية في هذا النص يعني القطيعة بين ما مضى وبين ما هو في طريق التشكل بمسرح شامل؟
الأسئلة - هنا - تعني الدعوة الى تفكيك هذا النص المسرحي في العرض المسرحي، والتعرف على مكونات هذا المسرح الشامل بكل الوسائط الفنية التي أغنت حيوية العرض بالإيحاء، وأعطته اختلافه الابداعي ليخالف التجارب السابقة، إنه عرض جديد أسس به جواد الأسدي (لرؤية مشهدية غير مطروقة قبل الآن، على الأقل في أعماله المسرحية التي يعرفها المشاهد له، مثل الحفارة، ومغامرة رأس المملوك جابر، العائلة توت، تقاسيم على العنبر، الآنسة جوليا، الخادمتان، نساء في الحرب، الاغتصاب، جنون في الاسطبل، أي تقنية الافادة من أداء الجسد في عرض مسرحي لا تغيب فيه نكهة الحوار المقتضب والمعبر، ولا يغيب عنه بريق الصورة وألقها، وهذا يشكل عنصر الجذب فيه).(٥)
الأكيد أن تفكيك مكونات نص «ليالي أحمد بن ماجد» ستقربنا من معنى هذا المسرح الشامل الذي عاش راهنية اللحظات المأساوية للشخصية التراجيدية لأحمد بن ماجد، وسيجعلنا نفهم الأبعاد الفنية في إيحاءات النص لنعيد تمثلها في خطاب نقدي يراعي التحليل والفهم، بجانب المفاهيم وأشكال التلقي عند عينة من المتلقين لهذا الاحتفال المسرحي.

فضاءات بدون حدود في احتفال «ليالي أحمد بن ماجد»

كل عرض مسرحي مكتمل البناء، ومتراص البنيان، إلا ويتوفر على خصوصياته الشعرية في شعرية بناء المشاهد والحالات والدلالات، وهو عرض لا يمكن قراءته كفعل متخيل في بناء متخيل زمن كتابة العرض الذي يثير اهتمام المتلقي، ويحفزه على الكشف عن لذة تلقي العرض المسرحي إلا بالمقاربة النقدية التي تعرف كيف تشكل هذا العرض بخصوصيات الدراما والاخراج والمسرحة.
هذا العرض لا يمكنه أن يستجيب لأفق المتلقي، إلا إذا كان موصولا الى مرجعيات معرفية، ومهارات، واتقان في

صياغة زمن الكتابة دراميا أو ملحميا، وإعطاء حياة الكلمات والصور المتلاحقة حيويتها بكل المعاني التي تتولد من المعاناة والمخاضات التي تقدم الرؤية التراجيدية للعالم والرؤية التراجيدية للذات في الكون.

ويسعى المخرج العراقي جواد الأسدي الى تحقيق إنجاز عروضه وبنائها وتجميلها برؤية شاعرة تجمع بين الذات المتشظية، والرؤية التي تعبر عن أشكال السقوط في الكون بعد أن تحمل كل أشكال المعاناة التي ارتسمت في جغرافية الذكريات والعلاقات التي عاشها، وهو ما قدمته كل مسرحياته التي حاول فيها تكثيف الحالات وأشكال المعاناة لكتابة سيرة ذاتية تقدم حياة المبدع في الابداع، وتفصح عن مكنون هذه الحياة في خطاب هذه المسرحيات أثناء تعامله مع تشيخوف وسعد الله ونوس ومعين بسيسو، وما كتبه هو نفسه ليجعل المسرح يتحدث بخطابه ويتحدث عن الذات.

وفي هذا السياق، تندرج مسرحية «ليالي أحمد بن ماجد» كاحتفال مسرحي في فضاءات بلا حدود، مرة تتكلم بخطابات غير مباشرة، ومرة تعبر بشكل مباشر. الخطابات غير المباشرة تجري في أزمنة مطلقة لا يعطيها معناها سوى الشخصية المركزية «أحمد بن ماجد» وهو يحيا كل الاحتفالات الخليجية في عرض يعيش أزمنته في هذه الفضاءات المشرعة على كل الاحتمالات والتأويلات والمعاني حسب ما يطرحه النص المكتوب كمنطلق حقيقي للعرض، لأن للنص قيمته في بناء حواراته وأحداثه بلغته الخاصة، أما العرض فيصبح مركز الصور والفضاءات التي تصير علامات دالة على ما يريد الكاتب قوله في هذه الصور.

ان النص عند جواد الأسدي، في البدء وفي الختام، بنية صغرى تدخل في علاقات جديدة مع بنية كبرى هي العرض، ويصير هذا النص ظلا لكلامه ضمن كلام المشاهد والصور والاحتفالات التي تكمل ما لا تستطيع اللغة المنطوقة إيصاله في الزمن الافتراضي لحياة الفرجة، وهذا ما جعل جواد الأسدي في كل تجاربه الإخراجية يقول: (إن النص، أي نص بالنسبة لي هو هيكل الاخراج).(٦)

هذا هو منهج الإخراج المسرحي، في هذه المسرحية، وهذا هو الاعتراف الصريح حول علاقة النص المكتوب للقراءة بنص العرض، ومثل هذه العلاقة بين النص المكتوب، ونص العرض، هي علاقة هدفها توليد المعنى الجديد للفضاء، وبناء جماليات خاصة بهذه الفضاءات، أثناء تحريك المجموعات وبناء المشاهد واللوحات الفنية لضبط ايقاعات الاحتفال في فضاءات مفتوحة على الحركة والضوء والنور والظلمة والحلم لضبط كل مكونات الفرجة اعتمادا على التجريدات التي هندس بها جواد الأسدي «ليالي أحمد بن ماجد»، والتي أفصح فيها كمخرج عن مكنون تجريبه المسرحي حين تكون سلطة المخرج هي المتحكمة في هيكل النص وبنائه أو إعادة تقطيعه وفق منهج اخراجي واضح المعالم. وهذا ليس ببعيد عن مفهوم وظيفة المخرج في رأي جواد الأسدي الذي يقول:

(إن المخرج المعاصر هو المهندس الأول للبيئة، وهو العاشق الحقيقي لعمق الفضاء، ومداه، لهذا فإن عقله وخياله أن يوصل الفضاء المسرحي الى صيرورة الاستجابة للجذب الواقعي، أو ينفي هذه الصيرورة فيؤسس لنا تجريدات عامة).(٧)

ومسرحية «ليالي أحمد بن ماجد» تقترب اكثر من هذه التجريدات ببرنامج سردي كان فاطرا للغة الدرامية كي تخرج ما في رحمها من صور وحالات عبر المشاهد الحية للاحتفال، وهذا لم يكن سوى منهج جواد الأسدي في اخراج هذه المسرحية، لأن همه الأول والأخير هو جعل هذه التجريدات حية في حيز الفضاء المسرحي بمجازات تختصر العالم، وتقدم صورة بطل كبر على جراحه، أو أن هذه التجريدات تصبح ببلاغة الرؤية العميقة متدفقة بعذوبة كلام النص وصوره وهي تكبر بهذا الكبير.

بهذا العمل المسرحي كان جواد الأسدي يريد أن يضع حلمه الفني على محك التجربة والتجريب، وأن يكون متأملا في فضاءات يريدها أن تكون فضاء لنص ليالي أحمد بن ماجد، ويكون متمعنا في خصوبة ما يعطيه هذا الدفق من الايحاءات والتوريات التي ينقل بها تراجيديا الواقع الى تراجيديا العرض دون محاكاة للواقع، أو ما هو مكتوب حول هذه الشخصية، ودون التماهي مع خلل الحياة وغموضها وسوادها وأفراحها المتكلفة، إنه بمسرحه في هذه المسرحية، يريد أن يكون مخرجا معاصرا يستمد معاصرته من الاختيارات التي وقعها قبل إنجاز أكثر من تجربة مسرحية، وحديثه عن المخرج المعاصر يقدم قناعاته بجدوى الوظائف التي يقوم بها هذا المخرج والتي حددها في قوله كالتالي:

(المخرج المعاصر وحده القادر على خلق فضاءات مادية ملموسة يصب فيها هدفه السياسي الاجتماعي، وهو المؤهل لتفكيك فضاء الواقع «المحيط به» وإعادة تشكيله بما يناسب الصياغة المستقبلية لدور الفضاء، إن الفضاء

المسرحي عابر... ميت... عليل.. أجرد... وفانتازيا المخرج الافتراضية عليها أن توقظ الميت، وتعطي للفضاء وجودا «حسيا»، «ماديا»، «حيا» ينبض بالحياة، أي أن المخرج صانع وجود وليس مقلدا للطبيعة).(٨)

وجواد الأسدي حين يتجنب عن وعي محاكاة كل ما هو موجود سلفا، أو يتجنب تقليد نموذج ماثل أمامه، فإنه يحول المحاكاة الى حلم، ويحول الحلم الى وقع مبني على زمن الحلم، وهو بهذا يعلن عن ميلاد زمن العرض في فضاء افتراضي لا حدود له ولا لون ولا دلالة إلا الدلالة التي ستتعدد بعد ميلاد العرض، والبداية ستكون بالصوت المنطلق من سديمية الدخان الكثيف المتصاعد من كل جنبات الركح، وقرع الطبول يزيح الصمت وموت الفضاء، ويكون التداخل بين الأصوات فتحا للمجال أمام كل الصور المرئية كي تحتوي حلم الألوان وحلم المحمولات الدلالية التي تشكل في انبعاثها اللامتوقع وغير المنتظر الملامح والقسمات الأولى لصورة العرض بأشكال وأصوات تأتي خارج المألوف وخارج رتابة الحياة ووحشة الأماكن العادية المألوفة.

إن حلم الجماعة يتشكل بهبوط الأجساد ونزولها، كل جسد له فضاؤه الخاص، وكل فضاء خاص للجسد هو بالضرورة مكون أساس لفضاءات باقي الأجساد داخل المجموعات حين تلتئم وتتجمع في إيقاع عنيف وصاخب يمثل جمالية البدايات بهبوط ونزول هذه الأجساد وهي تنتقل من صراع الى صراع، ومن حيز الى حيز، وابن ماجد يتراجع ويتقدم لتتقدم المجموعة مع أمواج البحر وهديره، وهذه الأجساد المنكسرة بحركاتها تمشيا مع المؤثرات الصوتية يجعلها المخرج رئة الفضاءات المجردة كأن النص مع بداية التشكل الأول للصور في العرض كائن يعيش حالة الشهيق والزفير، التنفس واحتباس الأنفاس، أو أنه يعيش مخاض الولادة الأولى لتحديد دلالات الفضاءات المجردة، الكل يقول لا مع بدايات العرض، والمجموعة تقول لا بعد الغرق، بعد النحيب، والموسيقى الجنائزية موصولة الى هيبة الفضاءات والملبوسات البيضاء للرجال، واللباس المخطط للنساء، ودلالة اللون يرسم للنزيف نزيفه مع الشريط الأحمر الذي يعبر الركح من اليمين الى يسار المسرح كأنه تاريخ يكتب تاريخه في النص البصري المتعدد بهذا الدم المنساب في زمن العرض، وتعدد الصور في هذا التاريخ يبرره جواد الأسدي، ليس في هذا العمل ولكن في جل أعماله، يقول:

(لماذا أنص على مسرح البصريات؟ ألأنه يمنح الفرصة للشكلانية التجريدية كما يسميها البعض؟ أو لأن البصر «الصورة» هي أصل المسرح؟ لماذا نلح على العين أكثر من الأذن؟ ماذا سيتبقى من شكسبير لو أننا نقلنا نصه وقدمنا له قراءة سمعية فقط؟ هل من دور للمخرج في تعامله مع الكلمة خارج وجودها في النص؟ ما هي مهمة الاخراج؟ كيف ينظر الإخراج الى مدلول الكلمة؟).(٩)

الجواب نجده في زمن عرض «ليالي أحمد بن ماجد» كزمن للصور المتلاحقة في كل العرض، وهو زمن المشاهد وزمن الليالي التي كان ينطق بها الحوار، أما تشكيل الاحتفال فهو الاختيار الأول والأخير لجواد الأسدي وهو يفعل النص المكتوب في نص العرض ليكمل وظائف نصوص أخرى قامت بأدوارها الفنية لخلق التكامل الدلالي بين كل النصوص المنطوقة والبصرية وقد نحت أحيانا نحو الايقاعات الصامتة العنيفة، وأحيانا أخرى نحت نحو اللين والرقة واللحظات الهامسة بالرأفة والحلم والحب والصبابة بين أحمد بن ماجد وبين ورد. إلا أن اتخاذ الصورة وسيطا بين النص المكتوب ونص العرض تبقى موصولة الى تأويل النص بالصورة، وتأويل الصورة برؤية المخرج للنص، وفي هذا يدافع جواد الأسدي عن هذا التوجه الذي ينضد به العلاقات بين مكونات العملية المسرحية والرؤية الفنية للعمل المسرحي قائلا: (إن الفضاء المسرحي هو الصورة، والكلمة تأتي في الصف الثاني، أو أن الكلمة هي المستوى الأول في طاقتها التفجيرية التي إما أن يجرجرها المخرج الى بعدها الأصلي، «الصورة» أو يرجعها إلى الأدب، أي إلى الكتاب والاكتفاء بالدلالة الحرفية).(١٠)

وبهذه الفضاءات المجازية بكل صورها التي شكلت العرض، كان جواد الأسدي يصر على جعل الاحتفال بـ«ليالي أحمد بن ماجد» سفينة للحلم والرؤية التراجيدية للعالم بهذه الطاقة التفجيرية، ويبث في كل الصور، وفي كل فضاء في الاحتفال قناعته أن أحمد بن ماجد، ليس هو ابن ماجد التاريخ، أو ابن ماجد الذي حكى عنه الحكواتيون، ولكن ابن ماجد عنده هو الذي كتبه هو، والذي كان يحلم به هو، كما يحلم بفردوس حقيقي لوطن خال من كوابيس العصف المرعب للانسان إلى جحيم الواقع السعيري، وهو يرى أن تغيير الواقع المختل والقاسي لا يغيره إلا الحب، لأن «الحب هو شراع سفينة البلاد».

ولجعل الصور تحتل الدرجة العليا في علامات النص فقد

اشتغل المخرج على جسد الممثل كعلامة في الصورة، واشتغل على شكل لعبه، وكان الاشتغال على الممثلين وعلى الجماعات اشتغالا تحدده الوظائف الموكولة الى كل أشكال التشخيص والرقص والتمثيل والتعبير الحركي والرقصات والغناء والانتقال من بقعة إلى أخرى، فالممثلون والراقصون كانوا يكسرون الجدران الوهمية لفضاء الركح، وكانوا ينتقلون من فضاء الى فضاء، وكأنهم ينتقلون من زمن الى زمان، بحثا عن تعبير وتشكيل جماليين ينهضان به ذاكرة المتلقي ليدلف الى حلم يتوقع به نهوض مجتمع مدني حقيقي يهبهم مبادئ العدل وحالات الفرح والصدق في هذا النهوض، وكانت الوصلة الواصلة بين كل الحركات وكل الألوان القاتمة والبهية والربيعية والخريفية والمأتمية هو صوت النهام وهو يعلن عن فاتحة البداية لمفردات النص وكأنه يمهد السبيل لدخول الطقوس الاحتفالية الخليجية والعربية الى زمن العرض، لأنه هو نفسه ينتمي الى هذا التراث كخزان حقيقي لذاكرة الشعوب، لكن أثناء التعامل معه ابداعيا يصير محملا بدلالات فنية في أزمنة عرض كانت أهم خصوصياته في الفضاء هي:

١ – ان الركح لا يأخذ معناه ودلالاته إلا بفراغه الذي يصير امتلاء بالأحداث الدالة.

٢ – ان الضباب الاصطناعي يشكل المطلق في فضاءات العرض.

٣ – ان الفراغ والمطلق هما حلم في فانتازيا العرض وفي متخيله، بهما سيتحدد حوار النص بالطقوس الاحتفالية.

٤ – ان ما يعطي للفراغ والمطلق معناهما هي تلك الاجساد التي تقترب من معاناة الشخصية التراجيدية أحمد بن ماجد، فتدنيه من معناته كي تتكلم المجموعة بأجسادها في كينونته تعبيرا عن كينونة الجماعة او الجماعات المختلفة في ليالي ابن ماجد.

ان احتمالات هذا النص قائمة على التناص، على المستوى البصري، حيث تتداخل نصوص استعراضية بصرية في المكونات السردية في كل البنيات المتحكمة في العرض، فكان الوعي المعاصر في هذا التناص يعيد تشكيل الماضي في الحاضر لنقل بلاغة الاحتفالات الخليجية والعربية الى شعرية الصورة الفنية اعتمادا على الحفريات التي قام بها المخرج في الذاكرة الفردية والجماعية لتركيب أشكال التناغم فنيا بين هذه المكونات، وتركيب أشكال التناقض بين المواقف والحالات التي وضعت أحمد بن ماجد في صور تحتفل بإيقاع كل الاحتمالات التي تبزغ في مدينة جلفار التي تحكمها هذه الاحتمالات.

أحمد بن ماجد في احتفال كل الاحتمالات

تتعدد مظاهر الاحتفال في مسرحية «ليالي أحمد بن ماجد» في نص معد بعناية واتقان ومهارة كي يتمكن من الغوص في الخلافات التي تعيشها مدينة جلفار، بعض هذه المظاهر مستمد من بيئة الخليج العربي، ومنها ما هو مستمد من التاريخ العربي كالطقوس الكربلائية التي لونت سماء العرض بألوان قزحية شكلت معنى الصوت العميق لهذه المظاهر بعد أن أوجدت لها مهارة المخرج كل الصلات والعلائق وأشكال الوجود البصري الممتع بفنون العرض.

وقد أخذ طقس الختان ومراسيمه موقعا هاما في زمن العرض حتى صار لافتا للنظر يكاد طول تشخيصه يأخذ بالأبصار والألباب، ومنها ما هو مستمد من البحر والبحارة والغوص، أو مستمد من حياة الناس في البر وهم يعيشون حفل الميلاد او الموت، أو يحيون الرحلة والغناء الذي يلون بايقاعاته ومقطوعاته زمن هذه المظاهر في العرض المسرحي، حيث النهمات والأغنيات، وأغاني إقلاع السفن والأدعية، والفلامنكو ممزوجة بروح عربية والدبكات الشعبية ورقصة الدراويش الصوفية، والألحان الجنائزية واللطم العراقي، والتعبير عن الندب، والأجساد الراقصة المتشحة بالسواد، والمواويل تشع صوتيا بدلالات الاحتفال تهليلا وترحيبا، وداعا وتعزية.

هل كان حفل الختان – فعلا– مقحما في العرض– كما رأى بعض النقاد؟ وهل كانت تفاصيله المركبة في صيرورة المشاهد غير مبررة فنيا لتوافق شروط التوازنات بين كل النصوص المكونة للعرض ككل؟ في هذا يقول عبده وازن: (ولم ينس الأسدي الختان، وهو على رغم جماليته المشهدية، بدا مفتعلا أو مركبا وخصوصا عبر ارتباطاته بلحظة قتل الأب).(١١)

معنى التركيب والاطالة في حفل الختان، والتركيب المتداخل بين الأحداث المتناقضة، لا يعني سوى التاريخ للحظة الموت والحياة في لحظة الانتقال من الطفولة بمعناها البريء، وولوج زمن الرجولة بمعنى الفحولة والنضج واليفاعة والمسؤولية واستمرار الميت في الحي، واستمرار ماجد في أحمد، وتجدد خلافة ماجد في خلافة وولاية نسل أحمد، ونقل خبرة الأب وحكمته الى وريث سره

وخليفته أحمد.
هذا الانتقال كان منطلقه حوار النص، وكانت ترجمة الارشادات المسرحية الى هذه الاحتفالية الختانية معناه تلاقي لحظة الختان بلحظة القتل الذي غيب الأب، لكنه لم يغيب نصائحه وتوجيهاته وقناعاته لابنه. هذا نجده- فقط- في الارشادات المسرحية، ونجده في حوار النص كالتالي: (الختان يسن شفرته، وأحمد يجلس على الكرسي كما لو كان رجلا يافعا. يتقدم ماجد ويجلس على الكرسي بجانب أحمد).

ماجد: (يغني) تبقى بعدي تحمل ذاكرتي.
(خلفية هذا المونولوج عزف موسيقي متصاعد)
تدفع أشرعتي
تحمي سفينتي
موسيقى
تجر توابيتي
من بعدي
يصير جسدك صديق الموج
حليف المراكب
من بعدي
كن أسمع من فرس
أنوم من فهد
موسيقى
أكرم من ديك
أعلم من نمل
أشرب من نمل
أحذر من غراب
أحلى من عسل
أمر من الصبر
أقسى من الهجر
أمر من الفراق
أرحب من طعنة
أكرم من حاتم
أهيب من القطا
أطول من رمح
موسيقى
أسرع من برق وسهم وطرف
أفصح من قس بن ساعدة
أرحم من رحم الأم
كن راية).(١٢)

والماقبل، والمابعد، واستعمال صيغة التفضيل في الزمن الفاصل بين هذه القبلية والبعدية، معناه بناء شخصية أحمد بكل نصائح الأب، ليصير عالما بالبحر، جوادا في خصاله، حذرا متيقظا وفصيحا ورحيما وحلوا ومهيبا. وهذه شروط اساسية للدخول الى عالم المسؤولية، لانه بهذه الشروط سيصير رمزا للوطن حين أمره ماجد قائلا «كن راية»، وهذا لا يتأتى ولا يتحقق، إلا بالخلاص من فتوة الطفولة، والتطهير من رومانسية الصبا، وذلك بالختان الذي سيجعل أحمد واقعيا وأكثر تعقلا وعقلانية، وهذا دفع به كل يسأل اباه عن الهدية التي سيقدمها إليه، فكان جوابه «الختان».

(أحمد: أين هديتي يا أبي؟
ماجد: هديتك سأعطيها لك يوم ختانك.
الأم: ومتى يكون ختانه ان شاء الله.
ماجد: بأقرب وقت ممكن.
الأم: أسمعت؟ أبوك يريد لك حفلة ختان.
أحمد: لا ، لا أريد.
ماجد: كيف لا تريد
لن تكون رجلا بحق إلا بعد الختان).(١٣)

إن الاحتفال بالختان، هو احتفال بذكورية أحمد بن ماجد وذلك في لوحات ممهورة بكل فنون العرض المسرحي، بها أراد المخرج أن يسحر عين المتلقي بفنون الخليج العربي لتأخذه رعشة الاحتفال الى المعنى العميق الذي تقدمه هذه الذكورية من خلال نصائح الأب لابنه والاستفادة من دربته الطويلة وخبرته بالناس وبالحياة والبحار وأسرار الوجود، إنها رعشة التعرف على شخصية الأدب الذي يرى النجوم مسخرات بأمر الله ، ويدعو ربه تضرعا وخفية، يصارع غريمه المجدمي، الذي يفتري عليه كذبا، لأنه مجدمي جحود لا شفيع له إلا مكره، يستكبر ويروج الأكاذيب التي تتهم ماجد، كما سيتهم ابنه ابراهيم أحمد، بخيانة الوطن، وكلاهما لا يخرج إلا نكدا وحقدا وحسدا من نفسية مريضة، وفي خضم الصراع، بدأ ينسج الدسائس، ويدبر المؤامرات لاغتيال ماجد، وهو المصير نفسه الذي سيلقاه أحمد ابن ماجد. ولا عجب أن يكون ابراهيم مثيلا لأبيه، ويكون أحمد شبيها لوالده.

وفي سيرورة التفاعل بين الأحداث ، كانت عملية القتل أثناء الصلاة، من اللحظات القوية التي تكشف عن طعنات الغدر التي تم بها في زمن التبتل والضراعة الى الله قتل ماجد وبعده أحمد. وقد حرك هذا القتل المخرج جواد الاسدي كي يبحث عن مفردات مسرحية من التراث العربي لاتمام معنى العرض ليجعل الركح منبرا ومنصة للعالم الذي يعيش فيه، وقد كان من بين المفردات التي حفر عليها المخرج من هذا

التراث ومن ذاكرته اللعب الطفولي الذي قال عنه»:
(في مرحلة من مراحل البحث عن الذات الفنية، كانت هناك دعوة حقيقية للعب الطفولي في كربلاء، حيث صرت أدرك، وللمرة الأولى قيمة الطقوس، والتقاليد، والعبث الطفولي الذي يؤسس في لا وعيي الطاقة التخييلية. صرت أضع نفسي في نقطة استعادة تلك المشاهد العاشورية والمبارزات والخيول ولذة التشبيه بالآخر).(١٤)
وفي عرض ليالي أحمد بن ماجد تمت استعادة الأزمنة الهاربة من الزمن الحاضر، ليتم توظيفها في جل المشاهد واللوحات والصور المتخيلة موازاة مع حوارات النص أيضا، فزاوج المخرج بينها وركبها في عرضه تركيبا ابداعيا جديدا أعطى به للرمز العاشوري والكربلائي موقعه بشكل ارادي في عملية البحث عن هذه اللذة على اللحظات البكر في المتخيل الدرامي الاحتفالي، فحاور أقسى وأعتى اللحظات المأساوية في هذا اللعب الطفولي الذي صار حقيقة فنية في هذا العرض حين تم وضعه في أنفاس خطابات النص فمنحت للعرض نفس إمكانية التحليق بهذا المتخيل في فضاءات الصور واللعب الفني ذي البهجة الفريدة.
بهذا تمازج نص «ليالي أحمد بن ماجد» برقصة العيالة الشعبية الخليجية، ولعبة «الحلة» بهذه الاحتفالات العاشورية والكربلائية، ونطقت فنون وتراث الخليج بخطاب رؤية النص المكتوب، سيما التراث البصري الغني بالايحاءات والدلالات التاريخية والرمزية حتى صار هذا العرض- بامتياز- عرض الصور التي تربط الحوارات في هذا اللعب الفني الموظف وفق دلالات هذا النص ليكون العرض منتميا الى المجتمع الخليجي.
والواقع أن كاتب هذا النص وحده يعرف من هو في النص برؤيته للعالم، وهو وحده الذي يعرف موقعه كمخرج في هذا العرض، لأنه اصطفى من ذاكرته ومن تاريخه ما به عاد الى طفولته، فجمع كل المفردات التي تكون عوامل مساعدة في تفاعل النصوص وتوالدها بعد أن وجد أن خرائط الماضي ممزقة، فعاد الى السجايا والأحداث كي يضرب المثال بالنص وهو يسبح في آفاق الفكر والتراث المستمد من الخليج العربي أمثلة ذات بعد تعليمي ووظيفة تعليمية توقظ ذاكرة المتلقي وتدفعه كي يعرف العالم بهذه الطقوس. (وبالتأكيد كان لعاشوراء وطقوسها أثر كبير في امكانية التشبع بمشاهد بصرية ذات جمال متعدد البنى، إذ كنت في تلك الفترة واحدا من مريدي اللعب الجنوني، وتواقا لأن أؤدي بعض الأدوار التي تزدحم بها النصوص العاشورية).(١٥)
ملامح هذا التأكيد موجودة في هذا العرض حيث اعتمد المخرج على الظواهر الاحتفالية في الخليج العربي مكملا فنون العرض في «ليالي أحمد بن ماجد» بما تقدمه فرحته بدخول المواكب والهودج، واحتفالية المولد، وطقوس الميلاد، وطقس توديع البحارة واحتفالية عودتهم بالأعلام الحمراء، وإضاءة زمن الوصول بالألوان البهية، والاعتماد على النداهة وأغاني البحارة، وطقوس الصلاة بعد وصول الغائبين في البحر لأن هناك رجالا يغيبون في البحر ولا يعودون، وهناك من يعود الى بر الأمان ودفء الاسرة، وهناك نساء يمكثن معلقات بأمل عودة وأياب من رحل في البحر وركب أهواله وهو يذرع امتداداته اللامتناهية، وتكون السفينة واحضارها في العرض ودورانها عبر الاتجاهات الأربعة، رمزا للرحلة وللعودة والدوخة والضياع، ورمزا للسفر الغامض المبهم المصير الذي يجعل الناس ينتظرون ما لا ينتظر، ويتوقعون ما لا يكون في الحسبان.
وفي العرض - وبكل القرائن الموجودة في الصور البصرية وحوارات النص والشخوص- تحضر تيمة البحر بقوة، النوخذة، المجدمي، البحارة، أناشيد العودة، أغاني التعجيل بعودة من ركب أهوال البحر، وفي كل هذه القرائن والاحتفالات تكون الشخصية المركزية التي لها علاقة بالبطل التراجيدي هي أحمد بن ماجد كبطل تراجيدي تربطه مجموعة من العلائق بهذه القرائن، وتنضاف الى مكونات هذا العرض، أيضا، مفردات أخرى منها تفريش أرضية الركح بالقماش الأبيض، وإنزال الستائر البيضاء الشفافة، ورسم بقع برتقالية اللون، وتلوين الفضاء بالإنارة الملونة بلون الاحتفالات واللحظات المتشظية لتقديم حالات العنف في اللحظات والمشاهد لتصل الى عمق الصراع برمز خيوط الإنارة والمتشابكة في فضاء صار فضاءات تتابع حالات القدوم والرحلة، الحضور والغياب في كل احتفالية او طقس مستمد من تراث الخليج، وهذا ما نجده في الأغنية التي تعجل بعودة الغائبين وهي تردد أغاني البحارة.

(**المغنية**: توب توب.
النساء: يا بحر.
المغنية: اربعة والخامس دخل، توب، توب.
النساء: يا بحر.
المغنية: جيبهم جيبهم.
النساء: يالله.
المغنية: يا للومي، ياللومي.
النساء: هاتنا ابن الرومي.

المغنية: يا الدانة، يا الدانة.
النساء: جري ثملان من آذانه.
المغنية: يا الجوهرة، يا الجوهرة.
النساء: هاتي حسين من ظهره.
المغنية: توب هن يوب.
النساء: يا بحر).(١٦)

وفي مسار الاحداث المتراكمة في هذه الاحتفالات، كان الصراع يحتد بين أحمد بن ماجد وبين ابراهيم، وكانت المواقف تتشابك بخيوط هذه الاحتفالات، فترتفع حدة الوقائع بالدسائس التي كانت تحاك ضد هذا البطل التراجيدي الذي يحمل في روحه نبضا لا يريده ان يضيع مع هذه الدسائس. ومن بداية العرض الى نهايته المفتوحة على كل الاحتمالات والتأويلات كانت هذه الأحداث مفردات مضيئة في عرض تشكل بالعصف المرعب للبطل في جحيمية لحظات هذه الدسائس التي أطاحت ببهاء كل الاحتفالات التي كانت تحلم ببناء فردوس للوطن. وقد قوم عبده وازن مسار هذا العرض من بدايته الى ختامه قائلا: (استهل جواد الأسدي العرض أصلا عبر مشهد التشتت المأساوي للجماعة، وما لبث أن وظفها في مراحل متتالية من العرض، فأدت المجموعة في أحيان لوحات زاخرة بالفرح الجماعي كلوحة الختان التي استخدم فيها الأسدي بعض العادات الخليجية رقصا وغناء واحتفالا، وأدت في أحيان أخرى لوحات مأساوية كلوحة قتل الأب، حيث اختلط اللون الأسود «الذي ترتديه النسوة» باللون الأحمر «القماش الأحمر رمز الدم» و«اللون الأبيض» القماش المفروش أرضا رمزا للكفن).(١٧)

وفي كل هذه المشاهد كان الدفاع عن وطنية أحمد بن ماجد يتنامى للدفاع عن مدينة جلفار، لأنها تمثل مشروع المدينة التي يحلم بوجودها الكاتب.

مفهوم المدينة

يتخذ مفهوم المدينة مفهومه من داخل نص «ليالي أحمد بن ماجد» من أحداث تؤسس ذاتها على خطاب ماجد وابنه أحمد، ويكتمل هذا المفهوم في العرض المسرحي بحلم أحمد بن ماجد وهو يرى مدينة الفرح أمامه، ويرى مدينة القلق، والاحتيال والمؤامرات، والعشق والربع تتعرض للخطر، المدينة التي تضم داخلها الحياة والموت، وتحتوي على النقيض ونقيضه، فيها صراع الخير والشر، والاسم المتداول للمدينة في هذا النص هو «جلفار»، كمدينة حقيقية، لكنها في هذا النص تغدو متخيلة بأحداث متخيلة يمزق النص فيها أقنعة هذه المدينة، ويعبر بواقعها خليج الدهشة ليكشف الحقائق القائمة، وقد كان السؤال الحقيقي في النص لتحديد مفهوم المدينة، هو في ارادة الدخول بالسؤال الى دروبها الموصدة، وأحلامها المكسورة، كما مثل نماذج ذلك ابراهيم سواء في تقربه الماكر من «ورد» لمحاولة استمالتها إليه، أو تفصية أحمد بن ماجد ليخلو له الجو كماكر دساس. السؤال كان سؤال جواد الأسدي كالتالي: (أية مدينة إذن تنشد؟ وأية حرية تريد؟ أية مدينة متحررة من الإرث المحنط الذي يلقي بكل ثقله على المستقبل؟).(١٨)

ومفهوم المدينة في هذا النص مرتبط – أيضا– بما يقدمه نص الحوارات من معلومات حول مصير هذه المدينة التي يتهددها الخطر الزاحف من نوايا ومخططات ابراهيم بن المجدمي للعصف بكل مقوماتها وأخلاقها وثوابتها، وقد تأسس هذا المفهوم من طبيعة الصراع بين رموز تاريخية توجد في خندق الدفاع عن الوطن ورموزه وتاريخه، منها ماجد وأحمد البطل الأساس في النص، بجانب أمه الوفية لحنان الأمومة، وزوجه ورد المخلصة لبيت الطاعة والزوجية والفؤاد، وهناك الطرف المعارض خائن الوطن وخائن الصداقة وخائن حريم ذوي نعمته، وهناك المسخرون كأدوات لاغتيال رموز الوطن، ماجد وابنه، وفي المناداة على أحمد، وطلب الغوث والنجدة منه يتم الافصاح عن المؤامرات التي تحاك ضد هذه المدينة، فإبراهيم يريد أن يسرق دفء الوطن، ودفء علاقة الحب بين أحمد وورد، مهددا هدوء المدينة وأمنها وهو يفكر في اغتيال أحمد:

(الرجال: يا أحمد بن ماجد.
النساء: يا أحمد.
الرجال: جلفار بين يديك.
النساء: يا أحمد.
الرجال: بحرها بين يديك.
النساء: يا أحمد). (١٩)

والاستغاثة في مدينة البر، وامتداد البحر في أفق المدينة، واختيار أحمد بن ماجد كبطل تراجيدي، معناه أن هذه الشخصية هي علة وجود المدينة، وعلة وجود الصراع، وعلة وجود التعبير بكل احتفالات العرض عن الحياة في المدينة، وما يدور فيها من صراع سياسي وطبقي وفكري، فالاحتفال هو الواقع والاحلام والآمال في الخوف الساكن في مدينة يقدم فيها أحمد مشروعه السياسي لبناء مجتمع مدني في مدينة خالية من الانغلاق والأحقاد والطائفيات المدمرة لبنية المدينة، لأن وحدة المدينة هي وحدة الوطن،

ووحدة الوطن تكمن في قوته وفي تماسكه وتعاضده وتراص بنيانه، وهو ما تعلمه من التاريخ متمثلا توجيهات وحكم أبيه:

(تعلمت من أبي حكمة المواجهة بهدوء، ما زلت أتذكر جملته عن أهل جلفار أن يصيروا جسدا واحدا، وان يسدوا الباب على النعرات والقبليات والتعصب).(٢٠)

وهذه النزعة الوطنية في موقف وفي قناعات أحمد بن ماجد ستكون سبب موته واغتياله، أو هي التي افضت به الى حتفه، فهو في مساره السياسي لبناء مشروعه العادل لبناء مدينة الحلم والأمل، كانت هناك عناصر معوقة تحول دون هذا البناء، لأنها طبقة تشعر أن مصالحها مهددة، وحياتها في خطر، ومصيرها مرتبط بالاطاحة بكل صرح ينبني عليه مثل حلم أحمد، ويمثل هذه المعوقات المجدمي، وبعده ابراهيم أقوى العناصر المعوقة لاستمرار هذه المدينة الفردوسية في رؤية ابن ماجد، فكان اتهام أحمد بالخيانة مفتاح الصراع، وكان بداية سقوطه التراجيدي. وهو ما جعله يدافع على نفسه في كل اللحظات الحرجة التي يشتد عليه فيها خناق ابراهيم:

(أحمد: «يصرخ صرخة مدوية» اعلم بأن الله نابت في روحي كضمير حي شاهد على خطواتي، وجلفار لا يساوم من أجلها. هذا ما ستثبته لك الأيام).(٢١)

يتكلم أحمد، وقبله ماجد، عن مدينة جلفار، أكثر من الحديث عن البحر، وحتى عندما يعودان الى هذا البحر، فإنهما يستمدان منه الدروس والموعظة والحكمة لتدبير شؤون الناس حتى يسوسانهم بالتي هي أحسن وأقوم حتى يقطعا دابر اللذين كذبا عليهما، او تآمرا عليهما وعلى المدينة، خصوصا المجذمي وبعده ابنه ابراهيم اللذين تخصصا في توجيه التهم لرفيقي العمر في السفر في البر والبحر. إنه الاتهام المبني على الخيانة والاغتناء على حساب الفقراء، وتسخير المصلحة العامة للمصلحة الخاصة حتى صارا طاغيين جبارين يتحكمان في رقاب البحارة والناس بقسوة، وفتح أبواب المدينة أمام كل غريب أو وافد يتطلع الى الاستفادة من خيرات جلفار، ولا يرى ماجد في هذه التهم التي ستلاحق ابنه بعد موته، سوى إدانة له بدون وسائل إثبات، لأنها ترهات وأكاذيب لا تخصه، ولا علاقة له بها، وعن هذه التهم يرد بقوة أمام ابنه أحمد- وهو يحتضر- لتبرئة ذمته من كل التهم:

(ماجد: أردت أن أقول لك بعضا مما علمني البحر والبحارة، وهذه الحياة الزاهرة بالحكمة والألم والفراق.

أحمد: (صمت).

ماجد: أردت في كل حياتي، منذ نعومة أظافري، حتى هذه اللحظة أن أكون خادما لجلفار.

أن أمنحها حياتي، وأولادي، ولكني إن استطعت ذلك. دربت نفسي دائما على درء الخطر عنها، وعلى كيفية منع النزاعات بين فتيانها ورجالها.

وأن أدافع عنها ضد عدو يتربص بها).(٢٢)

وهذه الوطنية هي التي زرعها ماجد في ابنه أحمد، ونقلها جواد الأسدي في خطاب النص، حتى أن الأمر لم يعد مرتبطا بالمال والعرش بقدر ما هو مرتبط بالوطن «إن البلد يا بني أهم من المال والعرش».

ومن هذا الارتباط بالوطن، وتنازع المصالح بين أحمد بن ماجد وابراهيم، يتخذ منحى الصراع في «ليالي أحمد بن ماجد» مسار التقابل بين أحمد وابراهيم، ويلجأ أحمد الى الحديث عن نوعية العلاقة بينه وبين ابراهيم، مبرزا سماحته وحكمته في التعامل مع غريمه، منذ كان الصراع ذاتيا طفوليا الى أن أصبح أعقد وأقسى وأكلم عندما صار الصراع حول السلطة قويا، وحول الاستحواذ على المدينة، بعد التشكيك المدروس في سيرة أحمد لتبقى مدينة جلفار محور كل مستويات الصراع وأشكاله وصوره، ويبقى دفاع أحمد عن نفسه قويا أمام من تربى على الحقد عمن حوله:

(أحمد: سقيت طفولة ابراهيم بن المجدمي بيدي هاتين، التقطته من فم الجوع وجحيم العواصف.

تقاسمت معه خبر النهار وقلق السماوات، نما جسدي الى جوار جسده، ازدهرت روحي بجانب حديقة روحه.

كيف يكلم أهل جلفار عن شبهات لا تخصني؟

كيف يتهمني ويقول عني بأنني حملت الأجانب على متن سفينة، وعبدت لهم طرق البحر لكي يستعمروا خيراتنا.

هل جرجرتهم فعلا، وفتحت لهم بوابات الهند وافريقيا والخليج؟

لكي يتوطنوا ويسرقوا الثروات؟).(٢٣)

هذا الخطاب هو المادة التي شكلت المشروع السياسي لرؤية جواد الأسدي للواقع مسرحيا، وهو حين يتحدث عن ابن ماجد، فإنه لا يقدمه كما رسمت ملامحه باقتضاب شديد كتب التاريخ وأخبار البحارة، ولكنه يقدمه كرجل سياسة يحمل مشروعا سياسيا لمدينة جلفار، لكنه مشروع سيتعرض للاجهاض المتكرر، الأول مع قتل ماجد، والثاني

مع قتل أحمد، وهذه هي مأساوية مدينة تشرب كل لحظة من لحظاتها التاريخية المأساوية النخب المر للمآسي، وتتجرع علقم سقوط كل رمز لا يساوم على وطنه أمام أبطال شريرين لا يعترفون بالخطيئة ولا بذنبهم.

ويمثل القتل في المدينة، في رؤية جواد الأسدي، الوجه الآخر للمأساة وسط كل الاحتفالات التي نبتت زمن العرض، لأن اغتيال ماجد، وأحمد، هو اغتيال مشروع مدينة، وتمجيد القتل هو تمجيد فعل إقصاء الحكمة والعدل من المدينة كي تحل ايديولوجيا القتل محل الحوار، لأن القتل إرضاء لمن يتخذ قرارا في هذا الشأن ويبحث عن أدوات التنفيذ.

(ابراهيم: سنتخلص من رجل يخون عشيرته وأهله. أليس هو الذي سهل الطرق للأجانب الذين توافدوا على مدننا وسرقوا حكمتنا وميراثنا وقوتنا؟).(٢٤)

....

(إبراهيم: إنه خائن وسأقتله).(٢٥)

إن جواد الأسدي، حين يجعل الثيمة المهيمنة والبارزة في النص، هي موضوعة القتل، فانه يريد من المتلقي لكل أجواء هذه الثيمة أن يستمع الى كلام الصور ببصره، وأن يرى كلمات النص المنطوقة بسمعه وقلبه، ليصل الى معنى البنية العميقة في العرض بكل مداركه وأحاسيسه، لأن كل أشكال العرض خطابات، وكل خطابات الاحتفالات وسائط فنية حملها المخرج المعاني الظاهرة والباطنة في هذه البنية.

ويقدم الدكتور ابراهيم عبدالله غلوم قراءته للثيمة المهيمنة في هذا النص، وأكد أن المخرج جواد الأسدي جعل ذاته وسيرته الخاصة أساس بناء عمله، وقد طرح الدكتور غلوم سؤالا لتعميق مجالات هذه القراءة وتساءل « «ليالي أحمد بن ماجد هل يحق للمخرج أن يجعل من الخشبة مساحة شخصية؟ ويجيب قائلا: (لم تكن «ليالي أحمد بن ماجد» في افتتاح الدورة الثامنة للمهرجان المسرحي للفرق الأهلية في الخليج تحكي قصة احمد بن ماجد، وانما قصة جواد الأسدي، وتكاد تسجل سيرته الشخصية).(٢٦)

ولم يكتف الدكتور غلوم بتتبع أشكال الصور ودلالاتها في العرض، بل بحث عن منابع الرؤية في هذه الأشكال ليكشف عن المرجعيات المتحكمة في هذه الثيمة وحددها في منبعين أساسيين أوجد بهما المخرج جواد الأسدي وجودا متخيلا بدلالاته ورمزيته في شخصيتي أحمد بن ماجد وابيه. هذان المنبعان حددهما الدكتور غلوم كالتالي:

(منابع المسرحي الكلاسيكي، وبخاصة الإغريقي الذي شكل هوية حضور فرقة «أنانا» السورية بصفتها جوقة تلعب أدوارا ووظيفة متعددة من تمثيل أدوار البحارة، الجماعة، الأهالي، أو الشعب، الى تمثيل أدوار الدوافع، والفضاء، والحركة الذهنية الداخلية، وروح الجماعة وحريتها.

والثاني: منابع مسرح التعزية الشيعية، التي تشكل جانبا عميقا من ثقافة الأسدي وهويته. واذا كان المصدر الأول أعطى حضورا ابداعيا راقيا وخلاقا لعرض «ليالي أحمد بن ماجد»، فإن المصدر الثاني وضع حضور شخصية ابن ماجد أمام إشكالية صعبة ومحيرة. وحول الأسدي ابن ماجد إلى بطل تراجيدي أولا ليربطه بروح الجوقة أو العكس ليربط الجوقة بروح التراجيديا، وانفتح هذا التحول الى حكاية عريضة، أو سيرة بطل تراجيدي لا يسجلها التاريخ المعروف في حياة ابن ماجد، وإنما يسجلها تاريخ مواز لصاحب التراجيديا الحسينية «نسبة الى الحسين بن علي» المعروفة في الثقافة الشعبية الدينية والتاريخية عند الشيعة).(٢٧)

وهذا ما جعل هذه الأشكال والصور تثير قضايا تقبلها واستقبالها. والنقد هنا وقراءة العرض لا يعني سوى سبر أغوار دلالاته والتعرف على مرجعياته، وتتبع آليات اشتغال هذه الدلالات التي أتاحت للمتلقي تأويل معناها المستمد من معان وتراثات وحالات نفسية تفاعلت فيما بينها لتكوين رؤية المخرج التي انطوت على صور هذه المعاني. وهنا نتساءل كيف كان تقبل هذا العرض مباشرة بعد العرض؟ خصوصا وأن النقد الذي عملنا على استحضار بعض نماذجه قائم على التفكير في العرض ببعد زماني فرض نوعا من المسافة بين زمن العرض ولحظة تمحيصه وتفكيك مفرداته. ما هي إذن أشكال تلقي هذا العرض؟

أشكال تلقي عرض ليالي أحمد بن ماجد

اختلفت أشكال ومستويات تلقي عرض «ليالي أحمد بن ماجد»، وتباينت الآراء والمقاربات النقدية لشكله ومحتوياته، تراوحت بين النقد الانطباعي والنقد المتفحص المتسائل حول طبيعة هذا العرض. فالنقد الانطباعي نقل آثار خطابات النص كرد فعل أولي لتلقي زمن العرض، وقد أصدر بعض النقاد أحكامهم على شكليات العرض وظاهره وزمن تلقيه، وهناك من المتلقين من عبر عن دهشته ولم يصدر حكما إلا حكم هذه الدهشة المنبهرة بالعرض بعد الخروج من تأثير الجو النفسي الذي ساعد هذا المتلقي على الاندماج مع العرض ومع فانتازيته، وهناك من ركن الى

تلمس مواطن القوة الدلالية في ثيمات النص، وعمل على فهم أشكال تركيبها.
هذه كلها مستويات ومقاربات واكبت بقراءتها كلام النص في صوره، وواكبت صور النص في عرضه، وهو ما توقعه المخرج جواد الأسدي نفسه وهو يبحث بهذا العمل عن مفردات مسرحية ضائعة أراد بها أن يبني عالمه المسرحي لينزع النص المكتوب أدبيا من سرده، ويحوله الى صور متخيلة تفكك مقدس الكتابة الموجودة، ويعيد إحياء المفكك فيها ليستنبط ويبتكر وسائل أداء حداثية تجد لنفسها حياة خاصة في عمارة وهيكلية عرض «ليالي أحمد بن ماجد»، لكن الخروج من نمطية الشخصية بشكلها الموجود لوضعها في متخيل النص، تبقى أهم اشكالية تلقي هيأة هذه الشخصية.
وفي سؤال طرح على جواد الأسدي حول أفق توقعه للآراء التي ستصدر بعد العرض كان جوابه متهيبا من نتائج هذه التجربة الجديدة في مساره الفني.. وقد كان السؤال المطروح كالتالي: «هل تتوقع أن تواجه بآراء ضد العرض، لا سيما أنك تقول إنها شخصية إشكالية على أكثر من صعيد، وربما في منطقة الخليج ككل؟
فكان جوابه:
(أتوقع هذا لأن النص المتخيل، ربما يثير العمل جدلا من نوع ما... الشخصية عند بعض الناس مقدسة، وبعضهم يفكرون بطريقة عدم الخوض في المحرمات، ثمة أشخاص قد يعتقدون أن العرض صيغة عدائية للشخصية الأساسية، ولكن عموما، أي حوار حول الشخصية، هو اعادة إحياء لها وللمرحلة، وبحال من الأحوال، هذه واحدة من جماليات المسرح، إثارة الأسئلة وعدم الاستكانة للثوابت).(٢٨)
ويوسع عبده وازن من أفق هذا السؤال المطروح بصيغة أخرى جعلته يضع هذا العرض ضمن كرونولوجية الانتاج المسرحي عند جواد الأسدي، وعندما يعدد عبده وازن من صيغة السؤال حول العرض، فإنه يترك الاجابات مفتوحة على كل قراءة يمكن أن تقارن بين الذخيرة المسرحية للأسدي وهذا العرض حتى يتم التعرف على المسافات الموجودة بين ما كان، وبين ما تحقق الآن، يتساءل قائلا:
(أي موقع يحتل عرض «ليالي أحمد بن ماجد» في ريبرتوار جواد الأسدي هل أضاف جديدا الى عالمه المتفاوت بين القسوة وبين المأساة والسخرية.
هل يكون هذا العرض بداية مرحلة جديدة ينفتح عبرها مسرح الأسدي على الرقص والغناء والموسيقى سعيا الى المسرح الشامل).(٢٩)
ثم يضيف سؤالا الى ما سبق صيغته من أسئلة كالتالي:
(هل استطاع تأسيس اضافات جديدة في هذا العمل تبلور العملية المسرحية جماليات بصريا وإنسانيا).(٣٠)
ويخلص الى النتائج التي نقدمها مجملة، سواء منها تلك التي قاربت الشخصية الأساس في النص، أو تلك التي قاربت شكل الكتابة وبناء المشاهد في علاقتها بأحمد بن ماجد كشخصية درامية مستمدة من التاريخ وتم تقديمها مسرحيا والتي بقيت عبارة عن سيرة مختصرة جدا وطيفية وكأنه شخصية بلا ملامح. هذه النتائج هي كالتالي:
- ان شخصيات النص جاهزة.
- ان المشهدية طغت على انشائية النص بل ربما حررته من وطأته.
- ان شخصية أحمد بن ماجد ستظل أقرب الى الشخصية المأساوية المنطوية على ذاتها.
- ان مشهد قتل احمد بن ماجد يمثل ذروة الاحتفال المأساوي.
وهو ما برره عبده وازن ببعض المبررات التي حملها هذا الناقد بعض الانتقادات لهذا العمل قائلا:
(لم يشأ جواد الأسدي في عرضه المسرحي «ليالي أحمد بن ماجد» أن يصنع مسرحا تاريخيا في معناه التقليدي، فانطلق من المعطيات التاريخية ليقيم «احتفالية» مسرحية لا يشكل التاريخ فيها سوى خلفية ضئيلة قوامها العادات والتقاليد التي تؤلف جزءا من الذاكرة الشعبية في الخليج، وعمد الأسدي الى تخطي مزالق التاريخ من خلال المشهدية الصارخة والمواقف الدرامية والمآسي الشخصية التي حفل بها العرض).(٣١)
لقد أراد المخرج جواد الأسدي اصدار بيان سياسي على لسان ماجد وأحمد ابنه ليتحدث عن تراجع المشروع السياسي الذي يتبناه على لسان أبطاله، بعد أن قتل هذين البطلين التراجيديين بعد ان تربص بهما المتربصون، وتآمر عليهما المتآمرون في مدينة تقوم العلاقات فيها على ايديولوجية القتل كجريمة، أما الموت فيبقى حقيقة مطلقة، مقابل الغدر كلعنة أبدية لاحقت ماجد، ثم من بعده ابنه أحمد كبطل تحمل طعنات الغدر والخيانة.

طبيعة تلقي مسرحية «ليالي أحمد بن ماجد»

هناك مناهج نقدية حديثة صارت تهتم بشكل تلقي العرض المسرحي، وصارت تهتم بالمتلقي كعنصر أساس وفاعل في

العملية المسرحية، وفي هذا السياق نقدم نماذج من هذه الشكل من خلال اجوبة عينة من النقاد والمنتمين الى المشهد المسرحي العربي، منهم المؤلف، منهم المخرج، ومنهم المنظر، وذلك للتعرف على التقاطعات - في أجوبتهم - بين مواطن الاختلاف والائتلاف في مقاربة عرض «ليالي أحمد بن ماجد».

لقد كان السؤال الذي قدم الى هؤلاء كالتالي:

(أثار عرض مسرحية «أحمد بن ماجد للمخرج العراقي جواد الأسدي جملة من الأسئلة المتعلقة بإخراج النص، وبالاستعراضية، وبتناول شخصية أحمد بن ماجد مسرحيا. ما رأيكم في هذا؟).

وقد جاءت الاجابات مختلفة، وقد حافظت على تقديمها كما هي، دون أن أتدخل في تبديلها او تغييرها، لأضعها في سؤال التلقي، أي كيف يفكر المتلقون بالابداع المسرحي أثناء تلقيه؟ وماذا رأوا فيه من معان وصور؟ وما الجوانب المضيئة التي أثارتهم؟ وما هي الخطابات والمشاهد التي لم تساير القيم التي يعيشون في ظل المجتمع الذي يحيون فيه؟

لقد كانت الأجوبة لأثير السادة وهو من النقاد المسرحيين الشباب المتطلع الى اكتساب خبرة ومعرفة في مقاربة المسرح والثقافة العربية، ثم هناك المخرج والممثل العراقي عزيز خيون، وهناك أجوبة الدكتور حسن رشيد من قطر، ومن فرنسا هناك ان طوريس، ومن انجلترا فيليب سادغروف.

الساحات = الفارغة وصور الحزن الجماعي

انتبه المتفرج مبكرا في مسرحية «ليالي أحمد بن ماجد» على التمظهرات الجمالية للاضاءة التي بدت جزءا متمما للنزعة الاستعراضية التي تأسس عليها العرض وهو يستعيد سيرة الملاح الجدلية... فكثافة حضور الاضاءة كمساحة تعبيرية شاسعة ضمن التكوين الاخراجي بدت لافتة وفاعلة في بنائية المشهد لولا خلوصها الى البهرجة وعدم انسجامها والنظام الايقاعي للعرض في مواقع مختلفة.

ينتخب الأسدي في معالجته الدرامية الصراع المحتدم بين النوخذ والمجدمي ليصوغ حكايته التي أبانت عدم التزامه الحرفي بالسيرة التاريخية، ونزوعه الى صياغة شعرية، لتصبح الشخصية بكل التباساتها صدى لرؤية وفلسفة المخرج اكثر من كونها تابعة لصورتها التاريخية.

كانت حيوية العرض تتجلى في أداء المسرحيين الاماراتيين: سميرة أحمد، مرعي الحليان، أحمد الجسمي، وابراهيم سالم.. طاقات ابداعية تعرفنا عليها في أفضل الأعمال المسرحية الاماراتية.. كانوا الى جانب العراقية آلاء شاكر وعدد آخر من الممثلين مجالا خصبا لاجتهادات الأسدي.. ثمة تصميم للحركة ساهم في استثمار دقيق لمساحات الفراغ التي ساهمت في تعزيز الاحساس بطقسية العرض المعبأ بطقوس البحارة وصور الحزن الجماعي.

عبقرية المخرج في ادارة المجاميع لم تمنع من انزياحها عن دائرة التماس وروح اللحظة المشهدية، وتضاؤل اضافتها الفنية، فيما سقطت في مهب التكرار في عدد من المواقع.

هذه الاستراتيجية الاخراجية بكليتها تكتسب قيمتها بقدرتها على التواصل مع الجمهور، من خلال رهانها على متعة الفرجة المتأتية عن الاندهاش بجاذبيات السينوغرافيا والأداء الجماعي الحي، وهو ما يمكن القول ببلوغه الجانب الأكبر من مقاصده على هذا المستوى، بالاستناد الى عبقرية التكنولوجيا أولا واضافات المخرج ثانيا.

ويبقى ان صورة الأسدي كما تتجلى في الأذهان تلح في طلب ما هو أفضل وأكثر جاذبية من هذا العرض.

جواد الاسدي يغادر مقعد المؤرخ

عزيز خيون

أثار عرض مسرحية «ليالي أحمد بن ماجد» للمخرج جواد الاسدي جملة من الأسئلة، وهذا بحسب قناعتي شيء جميل، وحصاد خير، لأن أي عرض مسرحي يجب عليه، أولا، ان يفجر نعمة السؤال... فهو في حالته هذه يؤكد ضرورة ولادته، ومشروعية وجوده... ومن جانب آخر، يوفر لنفسه مستوى متميزا من فرحة التلقي... العرض لم يصل الى ذائقة الحضور بشكل قناعات عامة وثابتة، وإنما خلق نوعا من خطوط الاستقبالات المتوازية، والمتعاكسة. أما الاخراج فقد اعتمد الفضاء الأجرد ليشيد فوق أديمه معماره الفني: أحلامه، شكواه، أفراحه القلقة، خوفه، اعياده المربكة والمرتبكة، الرحيل، وجمرة الوداع والفقدان، ثلوج الوحدة، الخيانة، الحسد والغيرة، نار الخيانة والغدر، ومن ثم صهوة المخاطر ولذة الاكتشاف... اضافة الى اعتماده الرئيس على الفعل الموسيقي والتعبيري المصاحب لزمن العرض، وعلى الكتابة الجسدية لفرقة سورية، ليبوح من خلال تلويناتها المؤثرة بالكثير من الهواجس والأوجاع، وعن طريق رسم

عدد من الاستعراضات الموحية، التي اختلفت بقدرة وفتنة وبهاء الجسد.. وكذلك اعتمد وبشكل رئيسي أيضا على مادة الدخان ليبتكر وليشكل من خلالها، أذرع جمالية أخرى تسند مادته، حكايته، وتجربته الجمالية... ولا يمكن أبدا أن ننسى الغنى الذي حفل به نص الاضاءة، ونص الأزياء، ودور هذين النصين في رسم العرض المؤثر... لكن يبدو لي أن الصدمة الكبرى التي فاجأ بها جواد الأسدي متلقيه هو أنه دمر حالة التوقع لديهم حينما غادر مقعد المؤرخ وكاتب السير، ليحتمي بجلباب المسرح، ويحلق بمقعد الحالم، والباحث الجمالي، وليقدم شخصية أخرى تكتوي بنار المعاصرة، وبنفس الوقت تجمل الكثير من جينات وأحلام وتجليات أسد البحار، ابن ماجد، وفي هذا المسعى، وبحسب قناعتي أيضا فائدة كبيرة، وحياة جديدة للعرض، وانتماء للتجربة المسرحية...)

ليالي أحمد بن ماجد هل هو عمل هلامي؟

حسن رشيد

(ليالي جواد الاسدي، تلغي من الذاكرة ليالي وأيام أسد البحر أحمد بن ماجد، هكذا أراد المخرج... وهكذا تحملنا بالصبر ونحن نترقب في شكل استعراضي غنائي... اعادة كتابة التاريخ... ولكن بشكل ممسرح... أحمد بن ماجد سيرة رجل من هذه المنطقة حولته الايام الى اسطورة وضاعت الحقيقة.. هل هو بطل اسطوري؟ أم خائن؟ هل هو شاعر وصوفي ومفكر ام أكذوبة... وكما رصد التاريخ تحولات سيرته، حولنا المخرج الى مريدين لا يعرفون الحقيقة.

العمل في مجمله هلامي الاطار... نعم هناك استعراضات لفرقة محترفة من سوريا... وهناك تشكيل، ولكن اين الموسيقى؟ الموسيقى الخليجية ذات العمق؟ أين أهازيج البحر؟ حاول المخرج من خلال العيون الأجنبية، وهم فريق العمل ان يقول لنا، هذا أسد البحار، ولكن من خلال جواد الأسدي... الملاحظات اكثر من أن تعد وتحصى.

لماذا لم يستعمل المسرح الدوار في الجزء الاول من العرض المسرحي؟ مع امكانية خشبة المسرح، لقد وضع السفينة في الخلفية، وكان التساؤل المطروح هل بالامكان ان يفعلها، وقد فعلها المخرج ولكن مؤخرا.

لماذا اختار الأداء الأقرب الى التعازي، من خلال أداء المخرج لايصال الفكرة، هل تحول أحمد بن ماجد الى جواد الاسدي؟ وهل غموض الماضي صورة من غموض الحاضر؟ ولماذا خلق هذا الاطار من الأداء المغاير لمجموعة من المؤدين وعلى رأسهم الفنانة القديرة السيدة سميرة احمد، والفنان مرعي الحليان على وجه الخصوص.

هل الاسلام بهذه الصورة؟ هل الدين الاسلامي دين الجريمة والقتل والدمار؟. كيف يقتل والد أحمد بن ماجد وهو يصلي؟ ويقتل أيضا احمد بن ماجد وهو يصلي؟ نحن لا نتحدث عن الواقعة التاريخية لأن احمد بن ماجد لم يقتل.

العمل مع الأسف شوه صورة أحمد بن ماجد وتاريخ المنطقة وعلل الأمر المخرج انه لا يقدم التاريخ، ولكن يرتكز على التاريخ، أليس الأجدر أن يقترب قليلا من الواقع، لأن سيرة أحمد بن ماجد سيرة ظاهرة.. ساهم بجهده في ربط العالم. فلولا فكره لما استطاع ان يحتل هذه المكانة عبر السنوات... بين اكثر الربابنة في المنطقة، ولكن هل كان أحمد بن ماجد يختلف فكرا وثقافة.. ومع ذلك فقد تحول الى مسخ وكان «ختانه» اهم بكثير والذي احتل نصف المسرحية، من ابراز صراعه مع فاسكو دي جاما وغيره.

الجميل ان المخرج اخترع صلاة جديدة، السجود مرة واحدة في الصلاة. أما كان الاجدر ان يبتعد عن هذا المشهد اذا كان لا يعرف الصلاة.

لا يمكن ان نهضم حق فريق العمل، وهم في معظمهم من الاتحاد السوفييتي (سابقا) سواء في الاضاءة او غيرها. ولا يمكن ان نغفر لفرقة «أنان» السورية تجسيدها لرقصات لا رابط لها بفنوننا. ألم يكن بمقدورهم الاستعانة بتصور آخر يشكل اضافة لما تم طرحه.

ان الاتفاق والاختلاف أجمل شيء في مجال المسرح، ولولا هذا الاختلاف لما كان هناك تعددية في الرؤى ولكن مع كل الملاحظات لا يمكن إنكار الجهد المادي المبذول في اخراج هذا العمل حتى ولو حولت الكتلة الى سواد، وأصبح المسيح يطل علينا في مشهد الصلب. لقد استطاع المخرج ان يطرح رؤيته ووجد الصدى لدى البعض، وهذا كاف ولو بشكل مؤقت).

العين الغربية كيف رأت
عرض ليالي احمد بن ماجد

بمثابة خاتمة

من سحر العرض، ومن وضوحه وغموضه وفانتازيته وكثرة مرجعياته في العرض، تولدت أسئلة التلقي والنقد والقراءات المختلفة، وظهرت وجهات نظر تعرفنا من خلالها على بعدها المعرفي، وعلى شكل تلقي بعض المسرحيين العرب للعرض،

وتعرفنا - أيضا- على نظرة بعض المسرحيين الغربيين وكيف ينظرون الى النتاج المسرحي العربي انطلاقا من خلفياتهم ومرجعياتهم الثقافية المختلفة.

هذا الاختلاف في تلقي هذا العرض نرده الى ان افق توقع المتلقي، والمسافة بين زمن الابداع، وبين زمن فهمه وتأويل خطاباته، واصدار الأحكام عليه يتم وفق معطيات محكومة بطبيعة الثقافات المتعددة والمختلفة التي اوصلت العرض الى ما وصل إليه من تعالقات بين نصوص وخطابات كثيرة كانت محكومة بنظرة المخرج جواد الأسدي اليها والى طبيعة ووظيفة هذه التعالقات، لانه أراد أن يؤرخ بذاته لذاته من خلال التاريخ المغاير لسيرة أحمد في متخيله الدرامي في النص، وأراد أن يجعل من الوداع المأتمي لأبطاله التراجيديين قوة جذب نحو عمق التراجيديا كما عاشها الكاتب نفسه في عالمه.

الأكيد ان جواد الأسدي لم يفرض الموضوع الذي حدد موضوعه في النص على نص العرض، بل عمل على أن يكون خطاب هذا الموضوع منبثقا من النص نفسه ليقيم علاقة عضوية بين كل النصوص التي اشتغلت وتفاعلت وتكاملت في بنية العرض لابراز دلالات هذا العمل الابداعي الكبير.

ومن الخلاصات التي استنبطناها من تلقي هذا العرض، واستخرجناها من كلام النقد الذي كتب عن هذا العمل، خلاصات نضع بها خاتمة هذه الدراسة، دون أن تكون هذه الخاتمة متم القراءة، أو تكون محطة الوصول الى المعاني النهائية للنص.

الخلاصات هي أحكام ومقاربات مركزة جمعنا فيها كل ما استخلصناه من هذا التلقي، وهي خلاصات كالتالي:

- أن عرض «ليالي احمد بن ماجد» كان عرضا باذخا وباهرا باحتفاليته المركبة للكثير من النصوص البصرية.

- ان العرض لم يكن كتابة للتاريخ أو تقديما لهذا التاريخ كما كتبه المؤرخون، لأن المؤلف المخرج جعل قناعته تحرك كل الانزياحات عن الثوابت المتداولة حول كتابة النص.

- لقد كانت احتفالات النص مستمدة من تراث الخليج، ومستمدة من مخزون الذاكرة التاريخية والشعبية العربية وخاصة بلاد الرافدين.

- تميز العرض بعنف المشاهد الدموية وقوتها في مأسي القتل.

- ان الشخصية الاساس في النص قدمت وكأنها جاهزة كباقي الشخوص.

- ان الهدف من النص هو عصرنة مفردات التراث بحثا عن رؤية معاصرة لمدينة أمنة مستقرة هي مدينة جلفار.

واعتمادا على هذه الخلاصات نطرح السؤالين التاليين:

- هل «ليالي أحمد بن ماجد» تؤرخ لزمن جديد في الحياة الابداعية لمسار جواد الأسدي الفني.

- هل أضاف بهذا الجديد أسئلة جديدة لرؤيته للعالم وفهمه للعالم؟

يكفي القول ان العمل الذي ينتقل من التطهير الى الاسئلة اليقظة حول معنى الوجود، فتصل مستوياتها الى مستوى قلق وحرقة الرؤية في الاسئلة الوجودية، يبقى عملا خارج جاذبية المدارات التي تدور فيها العادي والمألوف، ليدلف بالأسئلة الى التجديد والتغيير، وما فعله جواد الأسدي في «ليالي احمد بن ماجد» يبقى صرخة جمعت أنفاسها في صرخاتها في لحظة تركيب هذه الليالي التي كانت تجديدا للذات في الابداع، وكانت تجديدا للابداع في رؤية الذات مما يجعل الحديث عن هذه الليالي حديثا مفتوحا على الممكن والمحال في احتفال التنوع الدلالي في رؤية جواد الاسدي الاخراجية.

المراجع

١ – جواد الأسدي: المهرجان المسرحي الثامن للفرق الأهلية في مجلس التعاون لدول الخليج العربية. أبوظبي ٢١– ٢٨ سبتمبر ٢٠٠٣، وزارة الاعلام– الامارات العربية المتحدة، مطوي مسرحية ليالي احمد بن ماجد.

٢ – جواد الأسدي: «ليالي احمد بن ماجد، سلسلة سندباد الجديد، دار السويدي، الامارات العربية المتحدة، الطبعة الاولى ٢٠٠٣.

٣ – جواد الاسدي : مطوي (كتيب) مسرحية «ليالي احمد بن ماجد».

٤ – جمال آدم : احمد بن ماجد يعود الى الحياة، المشهد نشرة يومية تصدر عن اللجنة العليا للمهرجان الثامن للفرق الاهلية في مجلس التعاون لدول الخليج العربية، ابوظبي العدد ٢، الاثنين ٢٢ سبتمبر ٢٠٠٣ ص١١.

٥ – المرجع نفسه، ص١٠.

٦ – جواد الاسدي: جمرة الاخراج المسرحي، دولة الامارات العربية المتحدة، وزارة الاعلام والثقافة، ص٦٨.

٧ – المرجع نفسه: ص١٠٨.

٨ – المرجع نفسه.

٩ – المرجع نفسه، ص٣٩.

١٠ – المرجع نفسه: ص١١١.

١١ – عبده وازن: جواد الاسدي يتجاوز مزالق التاريخ عبر المشهدية الصارخة، الحياة، آداب وفنون، السبت ٢٧ ايلول (سبتمبر) ٢٠٠٣ . الموافق ١ شعبان ١٤٢٤ هجرية، العدد ١٤٧٩٦، ص١٦.

١٢ – جواد الأسدي: «ليالي احمد بن ماجد»، «مرجع سابق ذكره» ص٣٦– ٣٧.

١٣ – المرجع نفسه: ص٢٧– ٢٨.

١٤ – فاتن حمودي: المخرج الفنان جواد الاسدي، أنتمي الى بيت البروفة وأنثر غباره على رأسي، المسرح أجمل من الحياة، المنارة، العدد ٦ سبتمبر ٢٠٠٣ ص١٠٣.

١٥– المرجع نفسه : ص١٠١.

١٦ – جواد الأسدي: «ليالي احمد بن ماجد ص٢٥».

١٧ – عبده وازن: «مرجع سبق ذكره» الحياة ص١٦.

١٨ – جواد الأسدي: جمرة الاخراج المسرحي، ص٢.

١٩ – جواد الاسدي: «ليالي احمد بن ماجد ص٧».

٢٠ – المرجع نفسه ص٤٩.

٢١ – المرجع نفسه ص٥١.

٢٢ – المرجع نفسه ص٣٧.

٢٣ – المرجع نفسه ص٤٧.

٢٤ – المرجع نفسه ص٤٣.

٢٥ – المرجع نفسه.

٢٦ – الدكتور ابراهيم عبدالله غلوم: «ليالي احمد بن ماجد» هل يحق للمخرج ان يجعل من الخشبة مساحة شخصية؟، الحياة: ٦–١٠–٢٠٠٣.

٢٧ – المرجع نفسه.

٢٨ – المرجع نفسه.

٢٩ – عبده وازن «مرجع سبق ذكره».

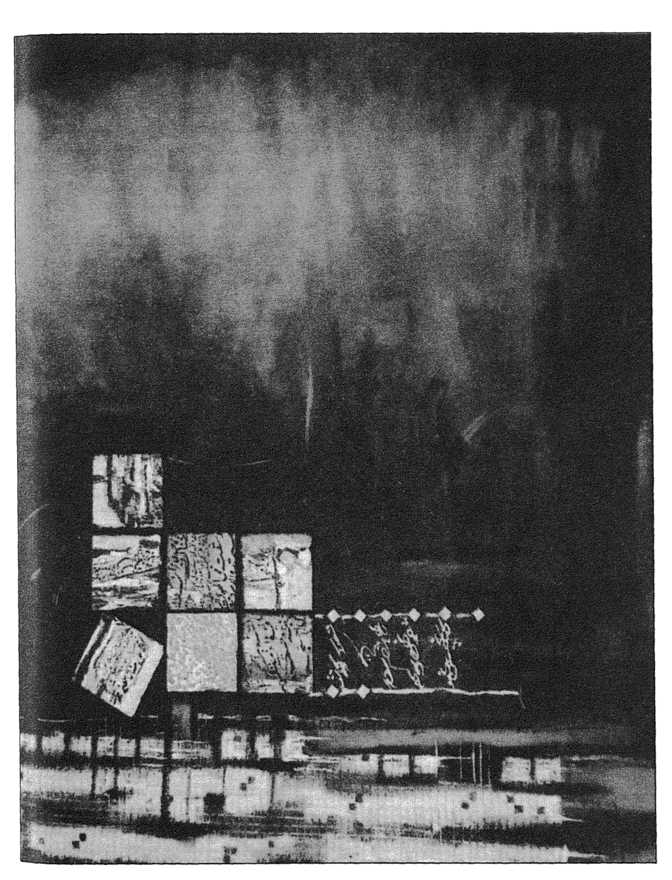
٣٠ – المرجع نفسه.

٣١ – المرجع نفسه.

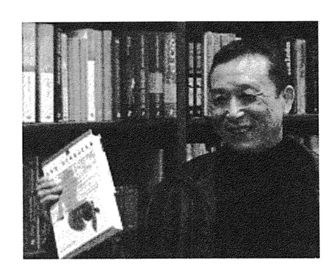
هوامش:

اجوبة الاستمارة:

- اثير السادة عزيز خيون.
- د. حسن رشيد.
- – آن طوريس.
- فيليب سادغريف.



اللوحة للفنان: محمد فاضل - عُمان



غاو شينغجيان:

رفضتني دور النشر الكبيرة.. وقرائي محدودون حتى بعد نوبل

لا يكون هناك أدب إلا عندما يشعر الفرد بضرورة التعبير باسمه

حاوره: جون ميشال جيان

ترجمة: حكيم ميلود★

يقيم الأديب الصيني الحاصل على جائزة نوبل للعام ٢٠٠٠ غاو شينغجيان في مرسيليا، حيث يعمل بمثابرة على الرسم، والكتابة، وتصوير الافلام. هنا حوار مع كاتب «على طرف العالم»، يمجد فيه أتيقا (أخلاقيات) متجددة للأدب.

اذا كان غاو شينغجيان هزيلا، متعبا بسبب مشاكل صحية ولكن أيضا، كما يقول: «بسبب الضغط الكبير لجائزة نوبل»، فان روحه بالمقابل، لم تكن أبدا أقرب من أن تكون «حرة، حرة كليا» كما هي الآن.

★ شاعر ومترجم من الجزائر

توقف عن التدخين، وهو يأكل على طريقة النباتيين ويبحث عن السلام قبل أي شيء. وبينما تتجاهله الاحتفالات الرسمية في باريس، فان مارسيليا استضافت بأيد مرحبة صاحب جائزة نوبل سنة ٢٠٠٠. مانحة إياه كل الحرية ليبدع كما يريد، في المجالات التشكيلية كما السينماطوغرافية او المسرحية.

هذا الانتاج الفني المتغير الشكل والمزعج، يولد في أتوليي (ورشة) يقع وراء الميناء القديم. من هنا، من قلب موطن ارطو، الذي يحبه كثيرا، يتحدى مؤلف رواية «جبل الروح» التقليدية المعاصرة. كما يقول ذلك بطريقة جيدة صديقه الناشر والكاتب سالفاتور لومباردو، «انه يأخذ التمرد كما يأتي، ليسجله في الغزو الإنسي الجديد للانسان من طرف الانسان». وهذا يترجمه كتابه «بدون مذهب» المكون من تأملات وتفكيرات حول الأدب، والحرية في وعبر الكتابة، والذي سيصدر قريبا في منشورات لوسوي مع «الباحث عن الموت» وهو كتاب مؤلف من ثلاث مسرحيات. بينما ستنشر منشورات «كاراكتير» «زيارة لغاو شينغجيان ويانغ ليان»، وهو حوار حول المنفى مؤرخ بسنة ١٩٩٣. في هذه الفترة، احدهما كان مقيما في فرنسا منذ ١٩٨٨، والآخر كان قد ترك الصين قبل ذلك بأربع سنوات، حوار مع فنان يعرف نفسه قبل أي شيء بمقاومته المتواصلة لكل أشكال الديكتاتورية.

** لقد شجبت، بمناسبة الملتقى الاخير الذي عقد في مارسيليا حول أعمالك، أولئك الذين يرفضون «الاتيقا والاستطيقا (الاخلاق والجمال) في تشكيل عملهم الابداعي. لماذا تتحامل بداية على الكاتب؟

○ إن على الكاتب أن يكون قبل أي شيء آخر، شاهدا على الطبيعة الانسانية، مسؤوليته تكمن في الخضوع لأمر الواقع، خارج كل حكم قيمة. إن هذه الملاحظة وهذا البحث يصبحان الإتيقا العليا للكاتب. فالإنسان هو انسان خارج كل «مذهب»، بينما لا يساهم وضع القواعد إلا في ادخاله في المعيار. الأجدر أن يعود الكاتب لوضع ملاحظ، وان يهتم بالمظاهر الآلف للحياة الانسانية بنظرة باردة، وإذا استطاع، بنفس الطريقة، أن يستسلم لتأمل باطني، فانه سيحقق نوعا من الحرية. أما فيما يخص الملاحظة، فإنه سيتمتع بها ولن يبحث عن تغيير العالم.

لنترك الأدب يتحرر من صناعة الأوهام. ولنعطه بالأحرى فرصة أن ينقذنا

** ما الذي تقصده «بالملاحظة»؟

○ أريد أن أتكلم عن حالة ما. عندما نكون كتابا يجب أن نحذر من الحكم. يجب أن ندفع بعيدا حدود الصفاء ثم نمرر هذه الملاحظة في غربال الكتابة مع الابقاء على المسافة الضرورية. أثناء هذه الملاحظة ، يستدعي الحكم الجمالي الذي يحدث نوعا من التذوق، والتحفيز والبقظة، وهنا تكمن مكافأة الكاتب الذي يكرس نفسه لهذا النوع من الكتابة المتخلصة من كل فائدة واقعية، الأمر الذي إذا فقد فانه يكون صعبا عليه الاستمرار في حماسه والابقاء على برودة أعصابه.

** إنك لا تقترح في العمق، شيئا آخر إلا إتيقا متجددة للأدب...

○ **بالفعل، القواعد تدخل الأدب في الاطار النظري، وتدرجه في أيديولوجيا خاصة وفي تعليم أخلاقي حتى ترتبط بالنظام الاجتماعي وبنيات السلطة السياسية، واذا كان للانسان وعي بأنه انسان فذلك بالتأكيد لأن حرية الفرد غير قابلة للتعديل ولا يكون هناك أدب إلا عندما يشعر الفرد بضرورة التعبير باسمه. لنقل وداعا للأيديولوجيا، وللنزعة التاريخية التي تصنف الاحكام الجمالية، وأؤكد ان الاجدى هو العودة الى واقع الانسان، أي العودة الى مشاعره، والى الغريزة، وأن لا نصنع أكاذيب للأيام القادمة.**

** هل يجب العودة الى نوع من النزعة الإنسية المعاصرة مطلقة العنان؟

○ **أؤكد فيما يتعلق بهذه النقطة ان الوجود المتموج للانسان أكبر من كل شيء، والعذابات والأفراح التي يحدثها. واختلاجات الرغبة والروح لا يمكن قياسها بأي نظام قيم. نحن نعرف منذئذ أن الانسان لا يستطيع أن يغير نفسه، فكيف سيقدر أن يغير الآخرين؟ لنترك الأدب يتحرر من صناعة الأوهام. ولنعطه بالأحرى فرصة أن ينقذنا.**

** هل الديمقراطية هي السبب؟

○ **ان الديمقراطية في خطر لأنها أتعبت. يجب اعادة زيارتها وان نجد من جديد الحرية الفردية - للتفكير وحيدا، وهذا الامر هو الاصعب لأن وسائل الاعلام لا تهتم بالفكر، إنها تبتسر كل موضوع، وتبسط الأفكار، وتصور في شكل كاريكاتوري أرواحنا، وتنكر قدرتنا على الخيال، وترفض الصمت، ورجال السياسة وكذلك المثقفون لم يعودوا مُستقلين. إننا مُسلّمون لـ«نحن» لا يتناسب مع شيء من وجودنا الواقعي.**

يمكن بالفعل أن نتساءل ما معنى التاريخ بالنظر الى كونه دائما مكتوبا من طرف السلطة.

** أنت تطلب علانية من الفنانين والكتاب أن ينقذوا العالم!

يمكن بالفعل أن نتساءل ما معنى التاريخ بالنظر الى كونه دائما مكتوبا من طرف السلطة

○ **أنا أعرف فقط أن القلق يتحدى الجميع. بالنسبة لي، وأنا صغير، كنت خائفا مبكرا من الموت. خوف مرعب، مرضي. لم أكن أريد أن أفقد هذا العالم الذي كنت موجودا فيه. وهكذا بدأت الكتابة، والغناء، وانشاد النصوص بصوت عال وقوي. كان عمري ثماني سنوات. وفي الاطار الايديولوجي القامع والتوتاليتاري الذي كنت أحيا فيه، لم يكن لي إلا أن أبحث، أن أوجد داخليا. وهذا ما حاولت فعله، دون أن أنشغل بمعرفة ما اذا كان عملي هذا ذا معنى بالنسبة للآخرين. وما فهمته بالمقابل، هو الضرورة الملحة بأن أحمي ذاتي لأبدع بكل حرية. والابداع هو أيضا مسؤولية، وواجب. إن وجودنا بحاجة الى أدوار، والا لأي شيء؟**

** لماذا أصبح أكثر صعوبة من الماضي أن يكون الانسان فنانا أو كاتبا اليوم؟

○ **لسبب بسيط جدا، لأن الأعمال لم تأخذ أبدا شكل منتوجات تجارية مثل اليوم. ومبدعوها هم**

ضحايا نظام توتاليتاري غير مؤلم يخضع فيه عملهم للموضة (الدرجة)، ولمعايير حكم جماعية، ولمقاسات واستراتيجيات. يجب علينا نحن الكتاب والفنانون ان نتحرر ما أمكن من هذا الميل الغريزي المتواصل للحصول على الاعتراف. لكن الضغط من القوة بحيث أن الكثير يستسلم، لأن السوق تحتاج الى نجوم، الى جمالات تافهة، والى تسليات، لكن بعضنا يستسلم بنوع من الطيبة بما ان العقوبة الإعلامية والتجارية تمنح سجنا ذهبيا كبيرا. يجب أن نسلم نهائيا أنه لا توجد أي علاقة نظامية بين قيمة عمل إبداعي والاعتراف الإعلامي به.

وقبل أن تحصل لي هذه الفرصة المدهشة باعتراف أكاديمية ستوكهولم بي في سن الستين، كان القليل من الناس يقرأون لي، ودور النشر الكبيرة رفضتني. لقد رسمت وكتبتُ طويلا دون أن يكون لي جمهور عريض ولا قراء كثيرون. والأمر ما زال صحيحا كذلك اليوم! اذا كنت أحمي نفسي، فهذا فقط لمواصلة الكتابة بشكل جيد، والرسم أو التصوير لأن لي شيئاً ما لأقوله. ألم ما للتعبير عنه. والحظ الذي أملكه، في القدرة على الإبداع ليس ناتجا إلا عن الزهد الذي أفرضه على نفسي، لا عن شيء آخر.

** هل أنت مرتاح هنا في مارسيليا؟

○ عندما اقترح عليَ عمدة المدينة، وصديقي سالفاتور لوامباردو، الكاتب والناشر في مارسيليا ان أعمل لمدة سنة هنا، قبلت لأنهما منحاني الحرية المطلقة وهذا ما كنت في حاجة إليه: اطار عمل لأبدع فضاء تشكيليا- قدمت حتى يوليو ٢٠٠٣ «تيه العصفور» في الفياي شاريطي، وهي جدارية طولها ٦٠ مترا، ومسرحية كتبتها هنا، «الباحث عن الموت» وأنا في هذه الاثناء بصدد إنهاء فيلمي الأول: ورشة سينماطوغرافية متميزة نوعا ما معنونة مؤقتا بـ«الطيف أو الظل».

** بماذا يتعلق الأمر؟

○ في الواقع ، أحاول أن أكوّن حكاية خرافية معاصرة انطلاقة من الصور. اصور بالطريقة الرقمية فيلما هو في الوقت نفسه شريط وثائقي شعري وتخييل ميتافيزيقي حول السؤال الذي يسكنني: قلق المبدع أمام هذا العالم المعاصر المصنوع من الغرور والهشاشة. هذا المشروع مؤلم، أنه يجعلني مريضا.

يجب أن نسلم نهائيا أنه لا توجد أي علاقة نظامية بين قيمة عمل ابداعي والاعتراف الاعلامي به

** هل يمكن أن تحدثنا عن الطريقة المتميزة جدا التي تعمل بها في بلاتو التصوير او المسرح؟

○ هناك في البداية وقبل كل شيء قضية الممثلين. إن تصوري، المصقول بملاحظة ممثلي المسرح التقليدي الشرقي، يرتكز على اظهار ثلاثة مستويات في اللعبة. هناك «الأنا» (الفرد الحي)، والممثل (صفته) والدور. الأنا والأنت والهو. في المسار الذي يرى الممثل يدخل في دوره، هناك مرحلة وسيطة، أسميها الممثل الحيادي. أثناء العرض او التمثيل، الذي يظهر لا يعود لا الفرد ولا الشخصية الممثلة، ولكن كما في التعليق، الممثل «الحيادي» الذي يقول انظروا كيف أؤدي دوري! في هذه اللحظة، يقتبس هو نفسه لعبه ويجد الراحة والفرح الضروري

ليتواصل مع جمهوره.

الحق يقال أن الاصعب هو دفع الممثل للتحرر من التعاقدات، ومن نزعة اكاديمية مخربة. أقول للممثلين في بداية اليوم: «دعوا كل شيء! كل شيء!» أحب في نهاية المطاف، العمل مع مواهب شابة. فهم منذ اللحظة التي يكتسبون فيها الثقة يصغون جيدا.

** ما الذي تستخلصه من هذه التجربة الفنية الجديدة؟

○ إكراه اضافي. ولكنه اكراه مقصود، ومرغوب فيه. أريد أن يخدم السند والشوفاليه (الحمالة) والكاميرا، والكتاب او المشهد، الموضوع وليس العكس. ولهذا السبب أحاول في السينما. ولكن يجب أن أقول انه اذا كانت التقنية الرقمية تعطيني بعض المرونة في الصناعة، فإن حساسيتي معاقة بسبب فخاخ الرهانات المالية والادارية والتقنية للانتاج. وهذا لا أستطيع معه شيئا.

** في نهاية المطاف، الكتابة وحدها تقودك الى حيث تريد!.

○ بشكل ما، نعم. وهذا ربما لأنني أمارسها بطريقة مختلفة عن الفنون الأخرى. فمثلا، أنا لا أعطي أي اهتمام لعلم اللسان والنحو والتركيب. ما يهمني هو الصوت الداخلي. الذي أسمعه حتى وان كنت لا ألفظ الكلمات. إنني أكتب وأنا أتكلم أمام آلة تسجيل بحيث ان هذه الموسيقى تكلمني بشكل من الأشكال، ثم تساعدني في بناء جملي. إن السؤال الذي يسكنني في العمق هو معرفة ما إذا كانت اللغة تعبيرية بما فيه الكفاية لقول هذا الوعي الباحث عن نفسه.

عندما أرسم الأمر يختلف، إذ يجب قبل كل شيء أن انسحب من كل شيء، ووحدها الموسيقى تتيح لي ذلك، وخاصة جون سيباستيان باخ، أو ستيف رايش في هذه الفترة. للصوت إذن وللأصوات اهمية كبرى في تشكيل عملي.

** ما المعنى الذي يأخذه بالنسبة اليك التعليم الفني الموجه لكل هؤلاء الشباب الذين يريدون، في المدارس او في الجامعة، أن يصبحوا رسامين او ممثلين؟

يجب علينا نحن الكتاب والفنانين ان نتحرر ما أمكن من هذا الميل الغريزي المتواصل للحصول على الاعتراف

○ ان هذا الأمر يثير خوفي. وأنا أرتاب من تسطيح النفوس، والآلية الجحيمية لطرائق التعليم. إن الامر ملتبس بالكامل بين التعلم والتبليغ الهامين، ومعرفة إذا ما كان للفنان ما يقوله. إذا كان الأمر كذلك، فإن همه الوحيد يجب أن يكون هو البحث، وفي بعض الأحيان بألم جسدي، ومادي، وعاطفي، عن حريته الكاملة. حظ الكاتب في العمق، هو انه لا توجد مدرسة لتصنعه. هناك فقط ناشرون ليجدوا له قراء!

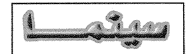
** انك تقول دائما انك تقف على طرف العالم. هل الأمر ما زال يصدق اليوم؟

○ إن هذا ما زال يصدق الآن. فأنا موجود جسديا، وباطنيا، بين الطبيعة والناس، لكنني اشعر أنني أتواصل بسهولة أكبر مع الأولى من تواصلي مع الناس.

---

* المجلة الأدبية الفرنسية، العدد(٤٢٩)، مارس ٢٠٠٤.





سيناريو:



CINEMA PARADISO

By Giuseppe Tornatore

تتمة العدد السابق

جيوسيب تورناتوري

ترجمة: مها لطفي*

عرض فيلم سينما باراديزو للمرة الأولى داخل ايطاليا عام ١٩٨٨ بنسخته الأصلية التي سميت فيما بعد نسخة المخرج. وهي نسخة يستمر عرضها ١٦٨ دقيقة. فيما بعد طلب المنتج، فرانكوكستالدي من مخرج الفيلم قطع مجموعة مشاهد ليتمكن من عرضه خارج ايطاليا والاشتراك في مهرجانات مختلفة. وهكذا أصبحت مدة العرض التي شاهدها العالم ١١٨ دقيقة، أي بحذف ٥٠ دقيقة من النسخة الأصلية. لم يكن المخرج سعيداً بهذا الوضع، رغم الجوائز العديدة التي نالها الفيلم من أكثر من مهرجان عالمي. إلاّ أنه كان مديناً لكوستالدي لمنحه فرصة الإخراج الأول لفيلم طويل بعد أن كان قد أخرج فقط فيلماً واحداً محليّاً قصيراً للتلفزيون.

عندما قرّرت ترجمة هذا السيناريو، شعرت أنه من حق الفنان تورناتوري علينا أن نقوم بنشر نسخته الأصلية التي أحبها، وإن كانت طويلة. لأن هذا النص هو الذي يتضمن رؤيته الكاملة لتطوّر شخصية سلفاتوري وعلاقتها بالهاجسين المسيطرين عليه: شغفه بالسينما، وحبه لإيلينا.

* مترجمة من لبنان



٦٨- أماكن مختلفة- داخلي/خارجي- نهاراً.

يقضي سلفاتوري وإيلينا معاً أجمل لحظات حياتهما وأكثرها حيوية.

نزهة في الريف. إنهما يأكلان سلطة شهية مستخدمين أوراق الشجر كأطباق. ملاحقة بينهما عبر حقل لا نهائي من القمح. في غرفة العرض نجد كعكة من الحلوى عليها سبع عشرة شمعة. يقوم سلفاتوري وإيلينا بإطفائها معاً. ثم يقبلان بعضهما.

٦٩- طريق على حدود المدينة- خارجي- نهاراً.

يقود سلفاتوري سيارة قديمة اشتراها من مركز لبيع السيارات المتهالكة. تجلس إيلينا إلى جانبه، تعيش أحلى ساعات عمرها.

يضحكان من القلب. ترتجّ السيارة وتتحرك تبعاً لمزاجها وقد هزّتها حفر الطريق وقيادة سلفاتوري السيئة. تقوم هي بملاطفته.

إيلينا (ساخرة) : إنّ لك مستقبلا زاهرا كسائق.

ما لم يقوموا باعتقالك أولاً!!

سلفاتوري: لا علاقة لذلك بالأمر، إنها السيارة التي تعرقلنا..

ما كاد ينتهي من جملته الأخيرة حتى اهتزّت السيارة اهتزازاً عنيفاً.

انفجار مدّو، سحابة من الدخان الأبيض تنطلق من المحرّك، ثم تتوقف السيارة ميتة في مكانها. لا تستطيع إيلينا وسلفاتوري كبت ضحكاتهما المتوحشة. يتعانقان.

إيلينا : والآن، كيف سنصل إلى المنزل؟

قطع إلى...

يقف الإثنان بجانب الطريق الخالية، وعليهما سيماء الملل، بعد أن مر وقت طويل وهما ينتظران مرور أحد ما، سيارة، شاحنة.

فجأة تظهر سيارة عند المنحنى، متجهة نحو البلدة. يشير سلفاتوري وإيلينا نحوها. يبطئ السائق سرعته. يُفتح الباب الخلفي، ويخرج منه رجل. تظهر على وجه إيلينا نظرة مباغتة وذهول، فذلك الرجل هو والدها. تراه وقد سار نحوهما بغضب. كاد أن يصل إلى سلفاتوري الذي حاول أن يكون مهذباً، وأن يستغل هذه الفرصة إلى أبعد الحدود.

سلفاتوري: مرحباً، يا دكتور مندوللا... هيم
تدفن إيلينا وجهها في يديها، حتي لا ترى شيئاً...
٧٠- سينما باراديزو-داخلي-مساءً.
على خد سلفاتوري كدمة وعلى وجهه لاصقان طبيّان.
لقد ضرب ضرباً مبرحاً. القاعة مكتظة، كما في المناسبات الخاصة، وعلى وجوه المشاهدين علائم الفضول. ولكن ما يشاهدونه ليس فيلماً، إنه مسلسل من حلقة أو اثنتين. يقف سلفاتوري بالقرب من آلة للعرض التليفزيوني وضعت في الممر الرئيسي للشرفة. إنها آلة تسمح بعرض البرنامج التليفزيوني على الشاشة. يجلس ألفريدو بالقرب منه.
ألفريدو (بصوت منخفض) توتو، هل أنت تسخر مني أو شيئ من هذا القبيل؟ كيف يمكن رؤية هذا التليفزيون بدون فيلم؟
سلفاتوري: هكذا كما ترى، يا ألفريدو. فليس هناك فيلم . وإذا ما اشتريت جهاز تليفزيون، فبإمكانك مشاهدته في المنزل، دون أي عناء...
ألفريدو (متشككاً) ربما... ولكنني لا أحب هذا العمل إنه خال من الحرارة.
تجلس إيلينا في إحدى زوايا الشرفة مع والديها.. يجلس بالقرب من والدها مالك دار العرض سيكافيكو الذي يشكره.
سيكافيكو(بصوت خفيض) : هل رأيت كم هي فكرة ذكية يا دكتور ميندوللا؟ ولكن دون قرض البنك لما تيسّر لي أن أشتري هذه الآلة. وإذا لم تنتظم هنا في هذا اليوم والعصر، فلسوف نجابه نفس النهاية، مثل برنامج «بونتس وجودي»!
إيلينا غير مهتمة بعرض التليفزيون. تختلس النظر نحو سلفاتوري.
يتضّح من نظرات وجهيهما أن الأمور لا تسير على ما يرام.
يومئ لها برأسه، وكأنما يقول لها إنه يريد رؤيتها وأن عليها أن تجد وسيلة ما! تنحني إيلينا نحو والدتها، تهمس شيئاً في أذنها.
٧١- سينما باراديزو- الحَمام- داخلي- مساءً.
تقف والدة إيلينا تنتظر أمام حَمام السيدات، تحدّق بمايك بونجيورمود عن بعد وهويقدم البرنامج التليفزيوني.
داخل الحَمام، تقف إيلينا على كرسي الحمام هامسة لسلفاتوري الذي يقف علي كرسي حمام الرجال. عيناهما بالكاد تتمكنان من التلصص من فوق علبة السيفون التي أزاحوا غطاءها. إيلينا مضطربة.
سلفاتوري : هل يمكن أن لا يعجب والدك العمل الذي أقوم به... وأن عائلتي فقيرة جداً... هل هذا هو الموضوع؟
تهز رأسها بالإيجاب ولكن ببطء كي لا تجرح شعوره الرقيق.
يتنهد سلفاتوري.
والدة إيلينا (بعيداً عن الشاشة) : إيلينا!
إيلينا: حسناً!! (مخاطبة سلفاتوري بهمس) من الصعب أن نرى بعضنا في الوقت الراهن. فبمجرد إنتهاء المدرسة، سوف نذهب ونقيم مع أصدقاء في توسكاني، سنمكث هناك طوال الصيف... ربما إذا ما استطعت الحضور سوف نلتقي سراً...
سلفاتوري (منهاراً): ولكننا سنفتح دار العرض في الصيف، هذا الصيف.
ماذا سأفعل طوال هذا الوقت دون أن أراك؟!
إيلينا: سأكتب لك كل يوم. لا تضطرب أنا أحبك. سينتهي الصيف وسوف أعود...
يقتربان ليقبلا بعضهما. من يعلم متى سيتمكنان من رؤية بعضهما ثانية؟
والدة إيلينا (خارج الشاشة): إيلينا!
تنزل إيلينا وتشّد جنزير السيفون، وتسير بعيداً، تاركة سلفاتوري واقفاً هناك على كرسي الحمام.
جاء الصيف. مجموعة من الأولاد الحفاة يلاحقون العربات التي تحمل حوائج العائلة التي تسبح على الشاطئ. إنتهى سلفاتوري، يساعده المرشد في دار العرض، من تحميل آلة العرض علي عربة صغيرة متوجهاً إلى دار العرض الصيفية في الهواء الطلق.
علق المرشد إعلانا على سينما باراديزو يقول: « ستتابع العروض في الساحة الملكية»، ثم تسلق العربة..
يتحرك الحصان ببطء ووقع أقدامه الرتيب يذكر سلفاتوري بأن الصيف سوف يكون طويلاً هذا العام، أطول من أي عام آخر.. ينحني على آلة العرض التي تخبُ وتترنحُ بسبب حركة الدواليب. عربة تحمل عائلة مرحة صاخبة تتقدم بمحاذاة عربتهما، ها هم رجال المذبح. إنهم يتعرفون على سلفاتوري.
رجل المذبح: حسنا، أنظر من هنا!! سيسيل ب دوميل!
هيي، توتو!! متى ستأتي لتصوّر فيلماً آخر؟!؟
يضحكون بأفواهم الخالية من الأسنان. لا يشعر سلفاتوري برغبة في الضحك، ولا حتى في الإجابة. ينظر بعيداً، حتى لا يرى نظراتهم الخبيثة. يريد أن يكون لوحده.
٧٣- الشاطئ- والساحة الملكية- خارجي- نهاراً.
يكاد الشاطئ أن يكون مهجوراً تتناثر عليه مجموعات متفرقة من المستحمين.

العربات والأحصنة مبعثرة في الرمال قرب الساحة الملكية، حيث يقوم بعض العمال بوضع اللمسات النهائية للافتتاح الجديد.

تصل العربة ويقوم سلفاتوري، بمساعدة المرشد، في إنزال آلة العرض.

٧٤- الشاطئ-الساحة الملكية-غرفة العرض-خارجي-ليلاً.

مساء شديد الحرارة والرطوبة. تتلألأ مصابيح صيادي الأخطبوط على الأفق الحالك. يسمع على البحر شريط صوت فيلم كوميدي. ضحكات الجمهور تختلط بصوت الأمواج المسطحة وهي تنكسر على الصخور. تنطلق مجموعة من الصبيان الصغار في قارب بعيداً عن الشاطئ، يلتحقون ببضعة قوارب أخرى تقف في الماء وقد اكتظّت بالصبيان الصغار، وكلهم يوجهون أنظارهم في نفس الاتجاه.. باتجاه شاشة العرض في السينما الصيفية على حافة الماء. هنالك مشهد مضحك.

الصبيان الصغار: جميع الأماكن محجوزة! دخول مجاني والدفع عند باب الخروج!!

يأخذون بالقهقهة بصوت عال. ضحكاتهم ترسل صداها إلى ضحكات بعيدة أخرى... ضحكات مشاهدي الساحة، موزعين على الكراسي المعدنية. شدّة الضحكات تقلب مشاهدي أحد الصفوف إلى الخلف. صرخات، ضحكات، صفير. غرفة العرض لها باب في الخلف ينفتح على سلالم تؤدي إلى الصخور. يجلس سلفاتوري على الأرض، عاري الصدر، متعباً ومبللاً بالعرق الدبق. إنه يقرأ رسالة من إيلينا مستغرقاً إلى حد أن الكلمات تقرأ على وجهه.

صوت إيلينا(خارج الشاشة): سلفاتوري، حبيبي، هنا الأيام لا تنتهي. أجد اسمك في كل مكان، إذا ما قرأت كتاباً، أو قمت بحل كلمات متقاطعة، أو وضعت إصبعي على صحيفة.. إنك دائماً أمام عيني. اليوم لدي أخبار سيئة إلى حد ما.

في نهاية شهر أكتوبر سوف ننتقل إلى المدينة حيث سألتحق بالجامعة. سيكون من الصعب أن نرى بعضنا يومياً. ولكن لا تهتم، ففي الوقت الذي استطيع الهروب سوف آتي راكضة إليك، إلى سينما باراديزو.

على شاشة الساحة المزينّة بأصص النباتات وشجر النخيل يعرض مشهد مضحك جداً. ينفجر الجمهور مرة ثانية بالضحك المتوحش، ويضحك أيضاً جمهور الصبيان الصغار في القارب. أحد هؤلاء يضحك حتى تفر الدموع من عينيه. يفقد توازنه ويسقط في الماء. يهلّل الآخرون ضاحكين. يرتفع صوت من العرض الذي تقوم به القوارب.

أورشين: يا للعنة! لقد وجدت أخطبوطاً! أخطبوووطاً.

يتلاشى الضوء...

٧٥- مواقع مختلفة-داخلي/ خارجي- نهاراً.

شمس أغسطس تشتعل ساخنة. على الناس البقاء في الداخل عندما تهب رياح الخماسين. الشوارع خالية، وهنالك سكون عجيب. لاشيء يسمع سوى في مسافة بعيدة. من مكان ما في الريف، أغنية حب يغنيها سائق عربة، يسمعها سلفاتوري أيضاً فيما هو ممدد على أرض غرفته وعيناه تحدقان في السقف حيث أزيز الذباب العصبي.

يتقدّم ساعي البريد في الشارع على دراجته، ويتجه نحو سلفاتوري ويسلمه رسالة... يقرأ سلفاتوري الرسالة وهو يجلس في ظل حائط أبيض. يربض بالقرب منه الكلب الذي رافقه الليالي الطوال تحت شباك إيلينا. ينظر إليه وكأنما ينتظر سماع أخبارها.

٧٦- الساحة الملكية-غرفة العرض-خارجي/داخلي-ليلاً.

تزدحم الساحة بوجوه لوحتها الشمس، وعلى الشاشة مشاهد من أوليسيس. وعلى رف في غرفة العرض هنالك كومة من الرسائل. سلفاتوري مستهلك. الانتظار حطّمه. يبدو كالمجنون. وبينما يقوم بلفَ أحد أجزاء الفيلم، يكرّر اسمها، الذي سيطر على كيانه، وهو يتنفس.

سلفاتوري: إيلينا.. إيلينا.... إيلينا...

يجلس الآن على السلم الخلفي القريب من البحر. هذا المساء أخذ النسيم يهب والأمواج تعلو، وتمكن رؤية قوارب الطفلين المتسللين وهي تتحرك برشاقة ولكن ليس بخطورة. يتمدّد سلفاتوري ويحدّق في السماء الحبرية اللون مخاطباً نفسه بهمس مثلما يفعل رجل مجنون.

سلفاتوري: متى سينتهي هذا الصيف القذر؟

(عيناه نصف مغمضتين) لو كان هذا في فيلم لكان انتهى الآن.. (مبتسماً)... فلاش وقطع للمشهد ليتحوّل إلى عاصفة رعدية!!! هاه؟ هذا سيكون رائعاً!

يزأر الرعد وينفجر في الهواء، عالياً، مهزوماً. تنفتح عينا سلفاتوري على وسعهما. ينظر مشاهدو الساحة برعب إلى أعلى نحو السماء. وينظر المشاهدون الطفيليون في القوارب أيضاً إلى أعلى باتجاه البرق الذي يمهّد لانفجار رعدي آخر. واحدة من تلك العواصف التي تؤسس لدمار ليالي الصيف المتأخرة.

يبتسم سلفاتوري بسعادة بالغة عندما ينسكب انفجار الغيوم

في شلال عنيف. فجأة تتجمّع جموع الساحة تصرخ وتعدو منطلقة نحو سطح غرفة العرض الممتد لكي تتظلل وتتابع مشاهدة الفيلم رغم المطر...

وبسرعة يضع الصبيان الصغار في القارب مشمعات واقية على رؤوسهم..

ولكن سلفاتوري لا ينهض. يترك المطر ينهمر عليه ويتابع ضحكه، غير مصدّق بل مذهول، وكأنما معجزة حقيقية قد حدثت.

وبينما هو يغمض عينيه ويرفع رأسه عالياً ليهطل المزيد من المطر على وجهه، ويسلّم نفسه لذلك الشعور الرائع بالسعادة، إذ بفم يستريح يشبق على شفتيه، إنها إيلينا.يفتح سلفاتوري عينيه بذهول تام، ويبدو له الأمر كالحلم، هلوسة أخرى خلقها المطر... ولكن كلا، إنها فعلاً هي!

سلفاتوري: إيلينا!... ولكن متى...

إيلينا: عدت اليوم. لا يمكن أن تتخيل العذر الذي اختلقته لأكون هنا..

شفتا سلفاتوري تقاطعانها. إنها قبلة شديدة التركيز مذهلة. وربما لم يتذوقا من قبل هذه السعادة التي يشعران بها في هذه اللحظة. يتعلقان ببعضهما البعض بينما يستمرّ المطر في الانهمار فوق جسديهما، مازجاً شعره بشعرها، محكما رباطهما مع بعضهما إلى الأبد.

٧٧- سينما باراديزو-المدخل-خارجي-نهاراً.

جاء الخريف. أخذ الفلاحون يجهزون البراميل التي سيخزنون بها عصير العنب. يجلس ألفريدو أمام سينما باراديزو مع سيكافيكو والمرشد. إنها لحظة هادئة، يتحادثون، بينما يسمع صوت آلة العرض وبكرة صوت الفيلم عبر نافذة الغرفة. يتوقف ساعي البريد ويعطي سيكافيكو ورقة مطوية.

ساعي البريد: يا سيد شيشيو،هذه لتوتو.أعطه إياها.. ويتابع تحريك دواسات دراجته.

ألفريدو: ما هذه؟

يفتح سيكافيكو الورقة ويقرأها ويضرب رأسه بيديه مرعوباً.

سيكافيكو: بحق الدم المقدس! الآن ماذا سأفعل؟؟!

٧٨- الجامعة- خارجي- نهاراً.

تقف إيلينا منتظرة قرب الجامعة. تخطو بعصبية ذهاباً وإياباً، وتنظر إلى ساعتها. لقد تأخر. تنظر حولها في كافة الاتجاهات فتراه أخيراً. يأتي راكضاً نحوها. يتعانقان...

إيلينا: إذن ماذا قالوا؟

سلفاتوري: يقول الجيش أنني لست مضطراً لأن أؤدي الخدمة العسكرية لكوني يتيم حرب. ولكن لا يمكن عمل شيء. إنه خطأ بيروقراطي، وعليّ أن أذهب بعد غدٍ صباحاً.

سيرسلونني إلى روما. ولكنهم سيطلقون سراحي بعد عشرة أيام. لنذهب...

يأخذ بيدها، ويستدير ذاهباً نحو أحد المقاهي. تتراجع إيلينا. لقد لمحت سيارة والدها تقترب. تستدير إيلينا لتنظر وراءها، وتكشف بصوت خافت عن سبب عصبيتها.

إيلينا: كلا يا سلفاتوري. من الأفضل أن تذهب أنت. إنه والدي.

سلفاتوري: حسناً، بهذه الطريقة يمكننا أخيراً أن نتكلم.

سوف أقنعه هذه المرة.

إيلينا: لن يقتنع يا سلفاتوري. لديه مشاريع أخرى لي.

سلفاتوري: من ؟

إيلينا: ابن واحد من رفاقه. لا تتصرف على هذا النحو. سوف نتحدث بذلك فيما بعد. أنتظرني يوم الخميس في سينما باراديزو. سوف أحضر بحافلة الساعة الخامسة.

ينظر سلفاتوري متشوقاً بينما تنطلق إيلينا مع والدها في السيارة. توجه إيلينا نحوه نظرة ذات معنى عبر النافذة.

يبادلها سلفاتوري النظرة ولكنه يقف هناك بلا حراك وعلى وجهه تعبير متجهم، مثل إنسان في مقدوره أن يتحمل صدمات القدر الخائنة. تنطلق السيارة بعيداً وتأخذ معها إيلينا. عيناهما معلقتان على نفس الخيط. خيط الأمل الذي تحوّل الآن إلى خيط الخوف.

٧٩- سينما باراديزو-مدخل-خارجي- صباحاً.

ملصقات فيلم «الجريدو» معلقة على لوحة خارج الصالة.

يبدّل سيكافيكو ملصق كلمة «الثلاثاء» بكلمة «اليوم». عاملة النظافة تغسل أرض البهو. يصرخ سيكافيكو منادياً سلفاتوري الموجود في غرفة العرض. يقول سيكافيكو أن سلفاتوري سيغادر غداً وأن اليوم هو يومه الأخير في هذا العمل، وأنه متأسف جداً لذلك.

سيكافيكو: توتو، هذا ليس فيلماً للعوام. يوم سيكون أكثر من كاف.. لذلك فأرجوك أن تجهز هذه الليلة فيلم الغد، حتى يجده عامل العرض القادم جاهزاً.

سلفاتوري: حسناً....

يتفهّم سيكافيكو حزن سلفاتوري.

سيكافيكو: لا تحزن يا توتو. سوف تجدني هنا بانتظارك. لن يأخذ أحد موقعك. لا تخف.

٨٠- الساحة وغرفة العرض- سينما باراديزو- خارجي/ داخلي- نهاراً.

توقفت الحافلة في الساحة، ولكن لم تظهر إيلينا بين الركاب الخارجين منها. يقف سلفاتوري بعصبية أعلى الصالة ينظر من شباك غرفة العرض ويحدّق في ساعته. لقد تجاوزت الساعة الخامسة والنصف ومع ذلك لم تحضر. يتفحص جهاز العرض.

لقد بدأ الجزء الأول ومازالت البكرة مليئة بالفيلم.

والآن الجزء الأول على وشك الانتهاء والبكرة تكاد تكون فارغة، ولم تحضر إيلينا بعد. سلفاتوري في حالة عصبية جداً، مضطرباً، مجروحاً من لقاء والدها. يرى وجه إيلينا وهي تنطلق بعيداً في السيارة. ويعاود التفكير في اعترافاتها الرهيبة. يخطو ذهاباً وإياباً كما لو كان في زنزانة سجن يفكر بحلول... أخيراً يضاء نور السلم، ها هي ذي، يندفع سلفاتوري إلى أسفل السلم لملاقاتها. يصل إلى الأسفل حيث الاستدارة الأخيرة للسلم اللولبي فيجد نفسه وجهاً لوجه مع ألفريدو، الذي يصعد ببطء إلى أعلى بمساعدة عصاه. يتجمدُ سلفاتوري في مكانه. يشعر ألفريدو بخيبة أمله.

ألفريدو: لم تكن تتوقع حضوري؟

سلفاتوري (بعصبية) : كلا يا ألفريدو، كنت هابطاً لمساعدتك...

ألفريدو (مبتسماً) : كنت تتوقع حضورها؟ هاه؟ (لا يجيب سلفاتوري . إنه في غاية الإضطراب، ومزاجه متعكر جداً)

.... الانتظار وحيداً أمركريه. ضمن الجماعة الموضوع أفضل. ألا تعتقد ذلك؟.. إذن سوف أذهب.

وكالعادة، فإن حلاوة وظرف ألفريدو يريحان سلفاتوري ويوحيان بفكرة قوية وجريئة، فكرة تهدّئ عصبيته فيضع يده على كتف ألفريدو.

سلفاتوري: ألفريدو، أنا بحاجة لمساعدتك!

٨١- الطريق إلى المدينة-خارجي- بعد الظهر.

تسرع سيارة سلفاتوري «الباليلا» على قدر استطاعتها باتجاه الطريق المؤدي إلى المدينة، حيث تقطن عائلة إيلينا. يقود سلفاتوري السيارة بحالة من الاضطراب. إن فكرة المغادرة دون رؤية إيلينا تسيطر على حواسّه. وهو يرفض أن تسيطر عليه مثل هذه الفكرة...

٨٢- سينما باراديزو- غرفة العرض- داخلي-بعد الظهر.

يبدأ عرض الجزء الثاني والبكرة مازالت ممتلئة. لأول مرة منذ سنوات يقف ألفريدو في غرفة العرض،جالساً أمام آلة العرض وهو يشعر بالعجز. ليس لكونه أعمى ولكن لأنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً من أجل سلفاتوري. يسيطر عليه اضطراب غريب وكأنه يخوض نفس اضطراب توتو في تلك اللحظة. في هذه الأثناء الفيلم يدور ومعه يدور الزمن، الدقائق....

٨٣- مدينة -خارجي- بعد الظهر.

وصل سلفاتوري المدينة. يبطيء عند نهاية خط الحافلة. ينظر نحو الناس المنتظرين، ولكنها ليست هناك... يسأل بضع فتيات أمام الجامعة. ولكنهن لم يشاهدنها... يتصل من كشك هاتف. ولكن لا أحد يرد . إرادته القوية تلاشت وتحوّلت إلى خيبة أمل..

٨٤- سينما باراديزو. غرفة العرض-داخلي-بعد الظهر.

على البكرة تضاءل شريط الفيلم، مثل ساعة الرمل التي تتناقص مع الزمن...

٨٥- منزل إيلينا في المدينة-خارجي/داخلي-بعد الظهر.

ينطلق سلفاتوري بسرعة الضوء أمام منزلها. يصرخ عالياً متوقفاً ويندفع مثل البرق. أعصابه متوترة، ورعشة خفيفة تهز جسده كله. يقرع الجرس، ولكن لا أحد يجيب . يفتح الباب الأمامي رجل يعيش في المبنى ويخرج. ينتهز سلفاتوري الفرصة ويصعد نحو الطابق الثالث. يضرب الباب بعصبية جنونية، يكاد يكسر قبضته. ولكن كل هذا بلا فائدة، لا يوجد أحد في المنزل. يصرخ، مذعوراً.

سلفاتوري: افتحي!! افتحي! يا إيلينـ نـ نـ ا!

في الواقع هنالك أحد في المنزل : والدة إيلينا. تجلس هناك دون أدنى حركة أو أدنى صوت.

الضرب على الباب يرسل صدى في الغرفة، ولكنها لا تعبأ، مصممة على تجاهل تلك الرسالة اليائسة.

٨٦- سينما باراديزو-غرفة العرض-داخلي-بعد الظهر.

تدور البكرة بسرعة أكبر يكاد الفيلم أن ينتهي. الآن لم يعد هنالك وقت طويل...

٨٧- الطريق إلى البلدة-خارجي-غروب الشمس.

ويعود سلفاتوري في طريقه إلى البيت مهزوماً.

يقود السيارة بأقصى سرعة ممكنة،وهو في حالة سيئة، لا يستطيع تخيّل ما حدث، ولا يستطيع تفسيره، وهذا ما يجرحه.

٨٨- سينما باراديزو-غرفة العرض-داخلي-غروب الشمس

تظهر كلمة «النهاية» على الشاشة... وينتهي الفيلم، تاركاً آلة العرض تدور بلا فائدة. أدرك ألفريدو ذلك. يستطيع أن يسمع نهاية الفيلم ولكنه لا يعرف أين يبدأ. يتلمّس طريقه حول المكان . إنه خائف. مثل طفل صغير ينادي والدته إذا ما تاه في الزحام. هكذا أخذ ألفريدو ينادي سلفاتوري.

ألفريدو: توتوووو! توتوووو!

يبدأ الجمهور القليل العدد يصفّر متذمراً من الفيلم الذي لم يفهموه.

المشاهدون: الأضواء! يا إلهي، يا له من كوم زبالة!! أعيدو لنا

أموالنا!! هيييي!! أيها اللصوص!!
وآخرون يصرخون مبدين إعجابهم بالفيلم.

٨٩- سينما باراديزو-مدخل-خارجي-غروب الشمس.

تتوقف سيارة الباليلا مذعورة أمام باب السينما. ينطلق من داخلها سلفاتوري ويركض نحو السلالم... يضيء سلفاتوري أنوار الصالة ويطفئ آلة العرض، محاولاً تهدئة ألفريدو الذي وقف على قدميه خائفاً.

٩٠- سينما باراديزو غرفة العرض-داخلي- غروب الشمس

ألفريدو: ولكن إلى أين ذهبت، يا توتو؟!!
سلفاتوري: أنا هنا! إهدأ! إهدأ!
(يأخذه بين ذراعيه، مثلما تهدئ صبياً صغيراً عندما يحلم بكابوس. يهمس، ومازال مقطوع الأنفاس): أجلس، أجلس...
(يهدأ ألفريدو، ينزله سلفاتوري ليجلس على كرسي، ويسأله السؤال الوحيد الذي يضع عليه الأمل الأخير.) هل جاءت؟
ألفريدو: كلا، لم يأت أحد.(ويعانقه، محاولاً تهدئته في خيبة أمله الكبيرة.)
بالنسبة لسلفاتوري إنها النهاية: هي لن تأتي.غداً سوف يغادر دون أن يراها مرة ثانية.
تزيل يدا سلفاتوري صور أميديو نازاري وإيلينا من على الحائط، ويسقطها في أحد جيوبه.
والآن تقوم اليدان بفتح العلب المعدنية المحتوية على فيلم الغد، يأخذ البكرات ليجهزها، يلتقط الوصل - الأخير قبل مغادرته- وبنفس الطريقة الميكانيكية، يضعه على مسمار،كالعادة.

٩١- روما- اماكن مختلفة حياة عسكرية-

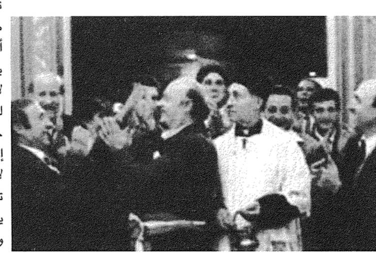
خارجي/داخلي-نهاراً/ليلاً.
مشهد متوحش شديد العنف، موضوع على خلفية الحياة العسكرية... سلفاتوري، في الزي العسكري بشعره المقصوص، يرد على رئيسه صارخاً:
سلفاتوري: عامل الراديو، دي فيتا سلفاتوري!
الكتيبة الثالثة، السرية التاسعة، يا سيدي!!!
تمارين رماية. يطلق سلفاتوري كل الطلقات التي في الزناد، واحدة تلو الأخرى...



يصيح ملازم ثانٍ بنغم نشيد تحت الشمس المحرقة.
الملازم الثاني: واحد، اثنين، واحد، اثنين!! استعد! شمالاً در!
يخطف سلفاتوري نفسه خارج الصف، ويبتعد قليلا ليسقط رسالة في صندوق البريد ويسرع عائداً إلى مكانه.
(على أحد أجهزة الهاتف العمومية في ساحة مربعة في روما سلفاتوري يتصل هاتفيا بإيلينا فلا يرد أحد. يضع سماعة الهاتف بعنف بينما يقف صف في العسكر الذين ينتظرون دورهم...
الزمن- ليلاً. كيس بلاستيكي كبير مملوء بالماء.صوت مدو. ينهض سلفاتوري هلعاً في بحيرة من الماء المثلج. يطلق صرخة مرعوبة بينما يضحك الآخرون محتمين بالظلام.
سلفاتوري: آآآآه !سـ ا ا اعدوني!!
في قاعة النوم الكبيرة يوزع الملازم البريد. يرمي رزمة رسائل إلى سلفاتوري، إنها رسائله إلى إيلينا وعليها ختم «مجهولة العنوان».
مهمة قذرة. يغسل سلفاتوري الشحوم في بحر من الماء.
يغسل مقلاة مليئة بصلصة الطماطم بماء من الصنبور.رذاذ قوي من المياه الحمراء يتطاير في وجهه.
دورة تدريب. رسالة أخرى يسقطها سلفاتوري في صندوق البريد...
ليلة باردة، ممطرة. يقف سلفاتوري كالعامود أمام مخزن الذخيرة. إنها

مهمته الأولى في الحراسة. يقطر عرقاً وعيناه تحدقان باتساع نحو الفضاء الخالي.
مكتب الكولونيل.
سلفاتوري(بعدائية) : أيها الكولونيل، كان من المفترض أن أقضي عشرة أيام هنا ولقد مرّ عام تقريباً ولم أعد أتحمّل.
أطلب، على الأقل، إجازة!
يقف سلفاتوري في بيت الحرس. غرفة ضيقة، باردة حالكة الظلام، قذرة. يبدأ يفقد أعصابه. يحني رأسه يائساً.
المستشفى. سلفاتوري مجهد، متهالك. المائدة الصغيرة قرب سريره مليئة بالأدوية. يستلقي في السرير بلا حراك.
يحدّق في الفضاء الخالي، ويعيد ما يقوله وما يسيطر على تفكيره بصوت منخفض وكأنه يحدّث نفسه.
سلفاتوري: إيلينا... إيلينا.. إيلينا..
(لقد وصل إلى قمة العذاب، شاب صغير حرم من الحب والعاطفة وحقوقه وحريته. تأتي إليه ممرضة)
الممرّضة: دي فيتا سلفاتوري، جهّز نفسك، لقد وصل أمر إطلاق سراحك.
سجّل سلفاتوري هذه المعلومة بعينيه وهز برأسه وهو غائب.
٩٢- جيانكالدو-الساحة والشوارع- خارجي- نهاراً.
تختفي الحافلة حول المنعطف تاركة سلفاتوري يقف هناك وحيداً. إنه يوم حار ملتهب. تعصف ريح الخماسين ناشرة الغبار الأصفر في جميع الاتجاهات. الساحة خالية، لوحة الإعلانات أمام السينما المغلقة تعلن عن فيلم رعاة بقر.
يضع سلفاتوري حقيبته أرضاً، وينظر حوله، كل شيء جامداً على حاله. هناك مَعْلَم جديد في المقهى «صندوق أغان» حيث تصدح أغنية (estate) تغنيها ميلفا.
يستدير سلفاتوري نحو سينما باراديزو. عامل العرض يقف عند نافذة الغرفة يدخّن سيجارة. من يعلم من هو ومن أين أتي. سحابة ساخنة من الغبار. يستدير سلفاتوري ويرى كلباً يقفز حوله، يحرك ذيله. إنه الكلب الذي رافقه في لياليه تحت النافذة. تظهر على سلفاتوري علامات الفرح المفاجئ. يسقط حقيبته وينحني فوقه ليربّت عليه. ثم يعانقه وكأنه صديق قديم.
٩٣- منزل ألفريدو-داخلي-بعد الظهر.
يذهب سلفاتوري ليرى ألفريدو. مازال في السرير وقد استيقظ لتوّه .إنه سعيد لسماعه صوت حبيبه توتو.
يلمس جبهته، عينيه وخدّيه، وكأنما لكي «يراه».
ألفريدو: لقد هزلت... واضح أنك لم تكن تعامل جيداً.
كالعادة، لن تستطيع إخفاء شيء عن ألفريدو.
(يحس سلفاتوري بشيء قد تغيّر فيه ولا يستطيع تشخيصه، مثل نوع من التوتر الوحشي داخله.)
سلفاتوري: يقولون لي إنك لا تخرج،لا تكلم أحداً. لماذا؟
ألفريدو: توتو، عاجلاً ام آجلاً سيأتي وقت يصبح الكلام والسكوت سيّان. لذلك فمن الأفضل أن نغلق فمنا.
(يغير لهجته) المكان حار هنا في الداخل.توتو، خذني إلى الشاطئ.
٩٤- الشاطئ ورصيف البحر-خارجي-بعد الظهر.
البحر مضطرب والهواء أقل حرارة، مما يجعل التنفس أسهل. يسير سلفاتوري وألفريدو وببطء على الرصيف الموازي للبحر...
يترنح ألفريدو قليلاً ممسكا بسلفاتوري الذي يخبره أشياء مضحكة جداً.
سلفاتوري: في حفلة عيد الميلاد يقرص الملازم عجيزة فتاة. تستديرالفتاة: إنها ابنة الضابط المسؤول. يُذعر الملازم بقوّة ويقول: يا آنسة إذا كان قلبك قاسياً كالجزء الذي أمسكت به فلقد انتهى أمري!
يضحكان من أعماق قلبهما، ويبدوان كزميلي دراسة قديمين يتبادلان النكات القذرة. يقفان بالقرب من حائط منخفض.
يعلم ألفريدو أن هذه الضحكات هي، ببساطة، طريقة الدوران غير المجدي حول الأمور التي لا حصر لها والتي تزعج سلفاتوري.
يقوم بكسر الجليد بينما لا يزال سلفاتوري يضحك.
ألفريدو (بجدّية): هل رأيتها مرة ثانية؟
(تموت ضحكة سلفاتوري بعد أن هاجمه السؤال المفاجئ. ثم يقوم بإشعال سيجارة.)
سلفاتوري: كلا. ولا أحد يعرف أين هي.
ألفريدو: ربما كان هذا مخططاً له. كل منّا له نجم عليه أن يتبعه. إذاً ماذا تنوي أن تفعل الآن؟
إنه سؤال مخيف، ولا يوجد لدى سلفاتوري إجابة عنه. في الواقع، يفضّل أن لا يتكلم عنه. يبدّل لهجته، وكأنه لم يسمع ما قيل ويضحك، محاولاً مرة ثانية العودة إلى النكات المضحكة التي سمعها أيام الخدمة العسكرية.
سلفاتوري : اسمع هذه.. القائد يقول للملازم: هل تذكر طاحونة الهواء تلك التي كانت هناك؟ نعم يا سيدي،
أذكر أن الطاحونة قد ذهبت ولكن الهواء مازال هناك!
(ينفجر في ضحك عصبي. ولكن هذه المرة يبقي ألفريدو بارداً، لا يتحرك، ولا يضحك معه. تدريجيا يصمت سلفاتوري،لا يدري ما يقول. لأول مرة في حياته، لا يدري أي هدف يسعى

إليه، لا يدري ما يفعل. سحابة الدخان تتحلق حول وجهه العصبي، والآن يبدو عليه الاسترخاء، فيهمس):
هل تذكر قصة الجندي والأميرة؟
(يهزّ ألفريدو رأسه.)
سلفاتوري: الآن فهمت لماذا ذهب الجندي قبل النهاية بقليل. هذا صحيح، ليلة واحدة أخرى وكانت ستصبح الأميرة ملكه. ولكن هي، أيضاً، لم يكن باستطاعتها المحافظة على وعدها. و.... كان ذاك سيكون شيئاً رهيباً، كان سيموت بسببه. ولذلك فبدلاً من هذا المصير كان سيعيش لمدة تسع وتسعين ليلة على الأقل مخدوعاً بأنها كانت تنتظره هناك...
(في هذه المرة كان على سلفاتوري أن يفسّر شيئا لألفريدو. ويدرك ألفريدو شدة مرارة قصته. وأن الصبي الواقف هناك، لم يعد صبياً بعد الآن...)
ألفريدو: افعل كما فعل الجندي، يا توتو! اذهب بعيداً! هذه أرض ملعونة.
إنهما الآن يتكئان على قارب عند الشاطئ. يتابع ألفريدو الهمس بكلماته.)
عندما تكون هنا يومياً تشعر وكأنك في مركز العالم، فيبدو لك أن لا شيء يتغيرَ أبداً. ثم تذهب بعيداً، سنة، اثنتين... وعندما تعود، كل شيء سيكون مختلفاً، انقطع الخيط.
لا تعود تجد من كنت تبحث عنهم، أشياؤك لم تعد موجودة. أليست هذه هي القضية؟... عليك ان تذهب بعيداً ولزمن طويل،للعديد العديد من السنين، قبل أن تعود، وتجد أناسك مرة ثانية، الأرض التي ولدت فيها... ولكن ليس الآن، إنه لمن المستحيل.الآن أنت أكثر عمى مني.
(كلمات مركزّة، مباشرة من القلب، (وسلفاتوري مذهولاً. يهمس بابتسامة): سلفاتوري: من قال هذا، جاري كوبر، جيمس ستيوارث، هنري فوند؟هوه؟
(يبتسم ألفريدو أيضاً ابتسامة لطيفة.)
ألفريدو: كلا، يا توتو، لم يقلها أحد . أنا أقولها! الحياة ليست كما تراها في السينما. الحياة.. أقسى من ذلك.
(يضع يده على كتف سلفاتوري ويعتصره بشدّة.)
أخرج ! ارجع إلى روما . أنت شاب والعالم ملكك! وأنا عجوز... لا أريد أن أسمعك تتكلم بعد ذلك،أريد أن أسمع كلاما عنك.
يرتجف سلفاتوري رجفة تجري في صميم روحه.
الشمس التي تغيب تستقر بلا لون في الأفق.
٩٥- مشاهد متنوعة- خارجي/داخلي-ليلاً.
ليلاً الساحة خالية.. يجلس سلفاتوري على درج الكنيسة رأسه بين يديه. عليه أن يأخذ قراره. يغادر أو يبقى.
ولماذا؟ ما القرار الذي يتخذه؟ إنه السؤال الذي يُبقي ألفريدو مستيقظاً في غرفة نومه الحارة المظلمة...
والدته ماريا أيضاً لا تستطيع النوم. إنها تعلم وتشعر أن ابنها على حافة تبدّل مهم. ولكن ماذا سيقرّر؟ ماذا سيحدث؟... وشقيقته ليا تشعر بضغط غريب في الهواء.. ولا تنام.
ربما هي تتساءل أين سلفاتوري في هذه الساعة..
إنه يجلس على الأرض. ولكن حتى لو أراد أن يذهب إلى السرير فلن ينام. يفرك وجهه بيديه. جرس الكنيسة يقرع مشيراً إلى الرابعة صباحاً.
بعد ما يقرب من ثلاثين عاماً، جرس بعيد آخر يقرع الرابعة صباحاً- مرة ثانية سلفاتوري مستيقظ، إنه يفكر ويده على وجهه، مثل ذلك الوقت تماماً. وعليه أن يأخذ نفس القرار: ماذا يفعل؟ بينما هو ممدّد بجانب امرأة نائمة يتابع تحديقه عبر النافذة في الخارج، لقد مرّت العاصفة.
الذكريات البعيدة كادت أن تتلاشى، يبقى شيء وحيد.. صوت قطار يغطي عقله.
٩٦- محطة جينكالدو للسكة الحديد-خارجي-نهاراً.
إنه القطار الذي انطلق منذ ثلاثين سنة من محطة بلدته قبل أن يغادر إلى روما. يعانق سلفاتوري والدته وشقيقته.
جاء الوقت ليودع ألفريدو. الرجل العجوز متأثر جداً. رجفة تقطع القلب تدخل إلى صوته الحنون.



ألفريدو: لا تعد أبداً، لا تفكر بنا، لا تستدر إلى الخلف، لا تكتب، لا تترك نفسك للحنين إلى الماضي. انسنا جميعا.
إذا لم تسمع كلامي وعدت، لا تبحث عني، لن أدعك تدخل إلى منزلي، فهمت؟
يعانقان بعضهما بشدّة، وكأنهما يعرفان أنهما لن

يلتقيا ثانية...
سلفاتوري: شكراً لكل ما فعلته من أجلي.
ألفريدو: مهما فعلت، فلتحب الشيء الذي تفعله كما أحببت آلة العرض تلك في باراديزو عندما كنت صغيراً.
(يتحرك القطار الآن. الأيدي تلوّح في الهواء، مبتعدة شيئاً فشيئاً. جاء الكاهن في اللحظة الأخيرة ولوّح مودّعا من بعيد.)
الكاهن: (صارخاً) مع السلامة، يا توت ووو!!! لقد جئت إلى هنا متأخراً . يا للعار!
لم يعد يظهر شكل ألفريدو والآخرين. هنالك في نهاية الممر ضباب بعيد فقط.
٩٧- مضار بونتا رئيس-خارجي - نهاراً.
بعد ثلاثين عاماً، طائرة تحلق فوق صقلية. تهبط في ممر طائرات يبدو وكأنه ينبثق من البحر ويمتدّ باتجاه منحدرات الجبال القاتمة. يظهر وجه سلفاتوري بين السحب منعكساً في إحدى نوافذ الطائرة. ينظر نظرة إثارة، نظرة رجل عاد فجأة إلى بيته بعد أن حملته مغامرة الحياة بعيداً، فأخذ يروم العالم حيث نسي كل شيء. من شباك طائرة إلى شباك آخر...
٩٨- أوتوستراد- داخلي/ خارجي- نهاراً.
... شباك سيارة التاكسي التي تقلُّ سلفاتوري إلى بلدته الأم. المشاهد التي يمر بها على جانبي الطريق تستدعي ذكريات حلوة.
أشياء كثيرة تغيرّت ولكن الألوان مازالت كما هي. الأصفر الذي يتراكض في المشهد الطبيعي برمته لا يمكن نسيانه. وكل هذه الطيور السوداء المستقرة في صف واحد على السياج، إنها غربان.
يقترب التاكسي من ضواحي بلدة جينكالدو. ولكن لولا وجود اللافتة التي تحمل الاسم، لكان ممكنا اعتبار المكان مكانا آخر مختلفا.
٩٩- منزل والدة سلفاتوري- خارجي/داخلي-نهاراً.
المنزل الذي تقطن فيه والدة سلفاتوري جديد أيضاً، أقرب إلى البحر. تجلس السيدة العجوز بمفردها في مقعد ذي ذراعين في الشرفة، تحيك كنزة بيضاء. تتحرك يداها بسرعة تكاد تكون ميكانيكية. يدا سيدة تنتظر. يقرع جرس الباب الأمامي مرتين. تتوقف ماريا لفترة قصيرة. ذاك ماكانت تنتظره. تتمتم متحمسة.
ماريا: إنه توتو... أدركت ذلك..
تقف فجأة على قدميها، فيسقط ما تحيكه على الكرسي وتنغرس إحدى الإبر بيد الكرسي. تسرع بعيداً، ناسية أن بكرة الخيوط مازالت في جيب مريلتها فتخرج الحياكة من الإبرة ويبدأ خيطها بالتفكك بسرعة فيما هي تتحرك حول المنزل، هابطة السلالم نحو الباب الأمامي.
هنالك يتوقف الخيط بتوقفها فنسمع صوتها المتحمس.
صوت ماريا(خارج الشاشة): توتو!
صوت سلفاتوري(خارج الشاشة): كيف حالك يا أماه؟..
تتحرك الكاميرا الآن، لنشاهدهما عبر شباك الشرفة، وهما يتعانقان خارج الباب الأمامي. أمام عيني كلب عجوز متململ ينظر بتساؤل.
١٠٠- منزل والدة سلفاتوري- داخلي-نهاراً.
لم تعد ماريا تلبس المريلة. الأم والابن يجلسان جنباً إلى جنب إلى مائدة المطبخ..
ماريا: ليا ستكون سعيدة جداً برؤيتك، سوف ترى.
ولن تعرف الأولاد عندما تراهم، لقد كبرا الآن.
سلفاتوري(مبتسماً) : إنهم دائما يكتبون لي ويقولون إنهم سوف يجيئون إلى روما!
ينظر سلفاتوري حوله، إنه مكان لم يره من قبل، ومع ذلك فهو منزل والدته.)
ماريا: انظر كم هو جميل البيت؟ أعدنا ترتيب كل شيء.
(مبتسمة) لولاك ! (تنهض) تعال، عندي مفاجأة لك..
(تأخذه بيده وتقوده باتجاه الصالة. ينظر سلفاتوري إليها ويشعر بوخزة. لقد صغر حجمها، السن يذيب الجسد، لقد أصبحت منحنية قليلاً، شعرها مضموم بربطة خلف رأسها.)
لابد أنك متعب. إذا أردت أن تستريح قبل الجنازة لديك الوقت الكافي.
سلفاتوري (مقاطعاً إياها): كلا، يا أماه، إنها تستغرق ساعة طيران واحدة، كما تعلمين.
ماريا (تبتسم، متهكّمة) لا يجوز أن تقول لي هذا الآن. بعد كل هذه السنين! (تصل الرسالة إلى سلفاتوري، فيشعر بخطئه. يفكر به، ولا يصدّق أنه لم يأت من قبل. تفتح ماريا الباب، تخطو جانباً ليدخل ابنها، تهمس (:وضعت كل أشياءك هنا. أدخل، أدخل..
يسير سلفاتوري بضع خطوات ويذهل عندما يرى غرفته القديمة وقد أعيد تكوينها والمحافظة عليها.. تبدو وكأنها متحف، متحف من الماضي. رغم وجود السرير والثياب في الخزانة والكتب على الأرفف، فمن الواضح أنه لم يسكنها أحد ولن يسكنها أحد. تشعر ماريا باضطرابه، تظلّ واقفةً في الممر وكأنما لتتركه لوحده... يتّجه سلفاتوري نحو السرير، وينظر متفحصاً آلة التصوير السينمائية « ٨مم، آلة العرض، الأفلام الوثائقية، الدراجة المعلقة على الحائط، صور نجومه

المفضلين. ولكن ما يشد نظره صورة لها إطار رفيع: الولد الصغير سلفاتوري يقف مع ألفريدو مبتسماً أمام سينما باراديزو. من الغريب، في ذلك الوقت ألفريدو كان أصغر مما هو الآن! كأنه يقف هناك بجانبه للمرة الأخيرة ذلك الشخص المؤثر، طبيعته الطيبة والشديدة في آن تلمس شغاف قلبه.
قطع من وجه ألفريدو والمبتسم إلى ...

١٠١- جينكالدو-الشارع الرئيسي والساحة- خارجي-نهاراً.

... التابوت الذي يسجى بداخله صديقه إلى الأبد، والجنازة تشقّ طريقها أسفل الشارع الرئيسي. وعند نقاط التقاطع تقف السيارات تاركة المجال لمرور العربة المحملة بالنعش.
يصلّب الناس على صدورهم، ويرفع الشيوخ قبعاتهم.
تُنزل أبواب المحلات جزئياً. ثم بعد أن تمر الجنازة، تعود السيارات، فتتحرك ثانية، ويعيد الشيوخ وضع القبعات على رؤوسهم، وترفع أبواب المحلات ثانية إلى أعلى.
يقف سلفاتوري في الصف الامامي مع والدته بجانب أرملة ألفريدو. تقول السيدة آنا هامسة، وعيناها مثبتتان على التابوت.
آنا: كان سيسعد بمجيئك يا توتو. كان دائما يتكلم عنك، دائماً! حتى النهاية! كان مغرماً بك بصورة لا توصف...
(تهطل دموعها، ولا تستطيع متابعة كلامها. يعانقها سلفاتوري، متأثراً جداً بكلماتها.) ترك لك شيئين تعال لرؤيتي قبل أن تغادر.
يومئ سلفاتوري برأسه، ويحدّق بشدة بالتابوت المغطى بالزهور. يصيبه الحزن وكأنه خجل لعدم قدومه لرؤية الرجل الذي كان بمثابة أب له ..ولكن لماذا نسيه؟ في المقدمة أمامه يقود الجنازة كاهن شاب مصطحباً معه صبي مذبح، وهذه الشخصيات أيضاً كانت كالأزميل الذي يزيل الصدأ عن روحه، وتعيد إنارة مشاعره القديمة.
تصل الجنازة إلى الساحة. يقف الطابور المظلم وقد برز في ضوء بعد الظهر المبكر الذي يبهر العيون. تشير السيدة آنا للسائق فتتوقف الجنازة.. إنها وداع ألفريدو الأخير إلى المكان الذي قضى فيه أحلى سنوات عمره، سينما باراديزو. يستدير الجميع لينظروا، كذلك يفعل سلفاتوري، فيفاجأ.. لقد تساقطت أشلاء : الأبواب والنوافذ مغلقة بألواح خشبية، الجدران متداعية، جانب من يافطة الاسم يتدلى إلى أسفل، نبتت الأعشاب والفطريات في الشقوق وعلى السطح. لقد تغيرّت الساحة كلياً، وهي غير واضحة المعالم، تزحف عليها الأبنية، المحلات التجارية، اليافطات، وطوابير السيارات، ببطء الحلزون وذلك على أنغام الأبواق. أما الساحة الوسطى فقد تحولت إلى الدرجات النارية. يستدير سلفاتوري ببطء لينظر خلفه، باتجاه المجموعة الصغيرة، يذهل برؤية غير متوقعة لوجوه يتعرّف إليها مباشرة، رغم السنين العديدة التي مرّت: بائع البطاقات، المرشد، الساعي، عاملة التنظيف، ضابط البوليس، وفي الخلف روزا وأنجلو. طائرا الحب اللذان التقيا في دار العرض ثم تزوجا. جميعهم شعرهم أبيض وهم أيضا عرفوه، وحيوه برؤوسهم وأيديهم. وجه آخر تعرّف إليه: طبعاً ومن المؤكد، أنه سيكافيكو، مالك دار العرض. كم أصبح عجوزاً! هو أيضاً ينظر إلى أعلى وعيناه تلتقيان بعيني سلفاتوري، يحييه برأسه فيشق سلفاتوري طريقه إليه عبر الجموع. يهزان أيديهما من القلب، ودون أي كلام، كلاهما متأثر جداً.
تبدأ الجنازة بالتحرّك من جديد.
سلفاتوري(بصوت منخفض): منذ متى أقفلت .
سيكافيكو: في شهر مايو القادم يكون قد مر عليها ست سنوات. لم يعد أحد يأتي .«أنت تعلم أكثر مني، يا سيد دي فيتا، الأزمة،التليفزيون، الفيديو، الآن أصبحت صناعة السينما حلماً فقط . لقد اشترتها المدينة لتحولها إلى مرآب للسيارات.
السبت القادم سوف يقومون بهدمها.. يا للأسف!...
سلفاتوري مضطربا وقد أزعجه تسميته بـ « السيد دي فيتا» فضلاً عن أن معرفته بنبأ هدم دار العرض جعلته كئيبا، فبالإضافة إلى كل شيء كانت هذه الدار قطعة من حياته... وكل هذه الوجوه الفضولية تحملق فيه.
سلفاتوري: ولكن لم تدعوني السيد دي فيتا؟ لم يكن الأمر بيننا هكذا...
سيكافيكو: حسنا، من الصعب أن تدعو شخصاً مهما باسمه الأول . ولكن إذا كان الأمر يعنيك كثيرا، فسوف



أدعوك... (مبتسماً) توتو!...
يبتسم سلفاتوري عندئذ. في هذه الأثناء وصلت الجنازة إلى الكنيسة.
يستأذن سلفاتوري ويذهب نحو عربة الموتى. ينظر سيكافيكو العجوز نحوه، ثم يقول، وكأنما في سرّه).
سيكافيكو: ليباركك الله، يا توتو.
تنزل حمولة العربة. طلب سلفاتوري أن يكون أحد حملة التابوت إلى الكنيسة. فيما هو يتحرك ببطء حاملاً على كتفيه ذلك الحمل، يلتقط نظره في ممر الشارع الجانبي امرأة مسنّة تبلغ الستين أو السبعين من العمر، تحمل في يدها كيساً بلاستيكياً.
ترسم علامة الصليب بسرعة. يتعّرف سلفاتوري إليها، إنها السيدة التي مارس معها الحب للمرة الأولى في حياته، تريزا، العاهرة.
يحمل التابوت نحو الكنيسة،تتبعه الجنازة الصغيرة.
١٠٢- منزل والدة سلفاتوري-خارجي/داخلي-مساءً
يغرق المنزل الصغير في ظلام المساء، بينما تضاء شبابيك الطابق الأول. تُسمع وشوشة البحر. العائلة تتناول العشاء. لقد أعدت المائدة بأفضل أنواع الفضيات والبورسلين الصيني. ليا أيضا هناك مع زوجها الفيو، وولديهما فيليبو، في الخامسة عشرة، وسارة في الثالثة عشرة. التليفزيون مفتوح ولكن الصوت عملياً منخفض إلى أبعد الحدود. وجود سلفاتوري يثير جواً حماسياً خاصا.
ينظر الأولاد إلى خالهم نظرة تقدير واحترام، وعلى أي حال هم لا يعرفونه جيداً.
سارا(مازحة) أيها الخال، عندما تأتي جدتي في المرة القادمة إلى روما، فسوف أحضر معها. أريد أن أشاهد ما تفعله عندما تعمل...
سلفاتوري (مبتسماً): حسنا. ولكنني أحذرك، ليس هنالك كثيرا تشاهديه . أنا أبيع دخاناً أكثر بكثير من النار...
يضحك الأولاد. وعند مشاهدتهم يفعلون، تبتسم ليا والفيو وماريا.
الفيو(مخاطباً سلفاتوري) : انتبه، لا تتباسط كثيراً مع هذين الاثنين (مشيراً إلى الولدين). إنهما أسوأ من أكلة اللحوم البشرية. سوف يستغلانك. يضحك الجميع ثانية. حتى ماريا تضحك من القلب . ينظر سلفاتوري إليها، لم يرها في حياته تضحك هكذا، مسرورة، في سلام داخلي.
فيليبو. هل ستغادرغداً، يا خال؟
لا يدري سلفاتوري ما يقول. يشعر وكأنه سكران. لقد كان يوماً عاصفا بالمتغيرات، سلسلة من المشاعر التي أحاطت به، والآن لا يعرف شيئاً. من ناحية يريد البقاء، ويترك نفسه منساقاً وراء مد الحياة العائلية الحلوة، تحمله بعيداً امواج ماضيه الملتفة، ومن ناحية أخرى يتمنى لو أنه لم يأت . يفرض على نفسه أن يبتسم ثانية.
سلفاتوري: لا أعرف يا فيليبو. لا أعرف...
يتابعان الأكل، ولكن سلفاتوري لا يشعر بجوع شديد.
يسترق النظر من طرف عينيه إلى ليا وهي تأكل، يشعر بارتباط شديد معها، في شعرها الآن بضع شعيرات بيضاء، ويحدّد وجهها ثنيات قليلة بفعل الزمن.
ثم ينظر إلى زوجها، الفيو، بدأ يصلع ولكنه يحاول إخفاء صلعه بمشط
ما تبقى من شعره بطريقة معينة. من يعلم كيف كان زواجهما. إنه يتساءل. يعاود النظر إلى ليا، ويبدو أنها أحسّت بذلك، تنظر إلى أعلى، تحاول معرفة طبيعة أفكاره، تتخيل ما يريد أن يستنتجه، يتلوّن خداها باحمرار خفيف وتبتسم. يردّ سلفاتوري بابتسامة مقنعة. يرنّ جرس الهاتف. تستعد سارة للوقوف لتجيبه، ولكن ماريا توقفها بنظرة من عينيها.
ماريا (مخاطبة سلفاتوري) لابد أنه لك.. لقد اتصلوا طوال بعد الظهر. يريدون أن يعرفوا إذا كنت مغادراً هذا المساء أم في الغد...
الجميع يستدير نحو سلفاتوري بنظرة استفهام، تجعله يشعر باضطراب أكبر وعدم قدرة على القرار. يتابع الهاتف رنينه.
١٠٣- سينما باراديزو-خارجي-نهاراً
يحاول رجال شرطة المرور وكسر الباب الأمامي بأكتافهم. مرة، اثنتان، وأخيراً يفتح الباب على مصراعيه بصوت عالٍ مخرجاً وراءه غيمة من الغبار. يدخل سلفاتوري لوحده...
١٠٤- سينما باراديزو- غرفة العرض-داخلي-نهاراً
صورة سلفاتوري الظلّية ترتسم في الخارج مجابهة الضوء في الباب المفتوح . يشق طريقه علي مهل نحو الصالة الخالية من الجمهور.
طبقة سميكة من الغبار تغطي كل شيء. لون رمادي ومظهر غريب. يترافق الضوء المتدفق إلى الداخل من النوافذ العليا مع الغبار فيصبح ضبابياً.
خيوط العنكبوت تتدلى من السقف وكأنها أحجبة طويلة، يسير سلفاتوري عبر الممر الأوسط. صفوف المقاعد مفككة.
ما كان سابقاً دعامة خشبية قد ذاب بفعل الرطوبة. ينظر حوله وكأنه يشير بسبابته إلى ألبوم ذكرياته.
الشاشة متدلية في إطارها. أبواب الطوارئ مغلقة بالمسامير.

يشعر سلفاتوري، وهو يراقب خواء الصالة، أن باستطاعته سماع الصراخ، والصفير، وأصوات المشاهدين، كما يذكرها. ولكن فقط لبضع دقائق، ثم يعود الصمت. تزحف فأرة على أحد الجدران وتقف أمام كومة من الغبار. ينجذب سلفاتوري نحو ذلك الكائن الرمادي. يذهب نحوها بينما تبتعد هاربة، وينظر عن قرب فيرى شكل نصف رأس أسد مغطى بالغبار. يحركه بقدمه، ثم ينظر نحو غرفة العرض معيداً نفس حركات الأيام الخوالي. ولكن رأس الأسد لم يعد هناك، فقط هيكل صورته على الحائط وخيوط العنكبوت التي ملأت فتحات الغرفة، تلك الفتحات المربعة الصغيرة التي طالما سببت له عذاباً طويلاً عندما كان صبياً صغيراً... يتسلق سلفاتوري الآن السلم اللولبي، كل خطوة تطرد غيمة من الغبار.

الغرفة الصغيرة، المليئة بالأدخنة الصفراء، تظهر أمامه مرة ثانية. والآن تبدو وكأنها مغارة كبيرة خالية. آلة العرض لم تعد هناك، ولا الأدوات. من يعلم أين وضعت كخردة؟ الشيء الوحيد الباقي رزمة من قطع الأفلام مازالت معلقة على الحائط: مقدمات أفلام، نهايات الأجزاء الأولى، إلخ... هناك قَبل إيلينا للمرة الأولى، وقطع أفلام كهذه لوثت وجهيهما بالشحم. الآن جميع هذه القطع محبوسة في ثنيات خيوط العنكبوت. وتبقى المسامير المحملة بآلاف الوصولات الصفراء حيث كان يقف جهاز إدارة الفيلم. تلك الوصولات لجميع الأفلام التي عرضت في قصر سينما باراديزو. هنالك أيضاً ثلاثة صناديق ملأى بها على الأرض. والشبابيك التي تشرف على الساحة أقفلت بالمزاليج وزجاجها مكسور.

يسترق سلفاتوري النظر من أحد الشقوق في الشبابيك، فيرى القرية... والتي أصبحت مدينة. عالم مختلف لم يعد يعرفه.

١٠٥- مقهى في الساحة- داخلي/ خارجي- نهاراً.

المقهى الموجود في الساحة تمَ تجديده كليا .المحاسب وساقي البار وجهان غير مألوفين.

يحمل سلفاتوري الوصل مع البقشيش.

سلفاتوري: ويسكي مضاعف، من فضلك.

أولاد مختلفون يجلسون إلى الموائد في المدخل، يتحدثون عن الفتيات.والآخرون يقفون ويلعبون «ألعاب الحرب»، يهتزون حولها بفعل ضربات الأنغام الألكترونية المسيطرة.



يتقدم رجل نحو سلفاتوري ويطلب منه توقيعاً. ثم يستدير سلفاتوري نحو الشباك الزجاجي الذي يشرف على الشارع حيث كان نادي العمال سابقاً. ومثل الوميض، يرتجف حتى التجمّد دون أن يتحرك.. على بعد خطوتين منه، يرى من خلال الزجاج ما يسمّره في مكانه ويرميه بعيداً خارج الزمن، ويجمّد دمه: هناك أمام عينيه يرى إيلينا! ولكنها مازالت صغيرة، صغيرة كما كانت فيما مضى! حلوة مشعّة، مغرية، تماماً كما رآها للمرة الأولى في المحطة.

إنها تقف مغادرة عبر الشارع تحمل رزمة من الكتب تحت إبطها... ألم تغيرها السنون الماضية؟ أم أن التي يراها ليست سوى هلوسة؟ كلا! إنها حلم! أم أنه قد مات مثل ألفريدو؟ لا يستطيع سلفاتوري تفسير الأمر. يقع فجأة فريسة شعور بالخوف . تسقط نظارته أرضاً... بينما تسير الفتاة بعيداً.

١٠٦- جينكالدو- شارع- خارجي-نهاراً.

في الخامسة والخمسين، ولا يشعر سلفاتوري بالحرج وهو يجوب شوارع بلدته الأم. متجسساً من بعيد على فتاة في الثامنة عشرة من العمر. لا يستطيع أن يفعل شيئاً تجاه ذلك الموضوع. يحدّق بها مذهولاً كمن يكتشف فجأة أن المعجزات ممكن أن تحدث. أصبح الآن أقرب إليها.كم هي رائعة! إنها هي لا شك في ذلك! تماما! كما كانت. ماعدا اختلاف في تسريحة الشعر وملابس مختلفة. لم تكن إيلينا تلبس بنطلوناً فضفاضاً. تذهب الفتاة إلى دراجة نارية متوقفة. تزيح القفل وتربط كتبها إلى الخلف. يقف سلفاتوري هناك بعيداً بضع خطوات. ودون أن يتوقف ليفكّر، يتحرك مقترباً منها أكثر،باحترام وأدب.

سلفاتوري: سامحيني، آنسة... (تستدير لتنظر إليه، بعدم اهتمام، ولكن بصداقة. ينظر إلى عينيها الرائعتي الزرقة.) أنا آسف، ظننت إنك شخص آخر.

الفتاة (ترفع أكتافها.): حسناً.

لقد أدارت محرك دراجتها. ضغطت على دواسة السرعة وانطلقت بعيداً وشعرها يتطاير في الريح.

يتابعها سلفاتورى بعينيه حتى تختفي حول الزاوية.

١٠٧- منزل والدة سلفاتوري- داخلي- بعد الظهر.

صور إيلينا القديمة وهي تهبط من القطار وتمشي بعيداً، موجهة

نظرة فضولية نحو الكاميرا... ينظر سلفاتوري إليها مرة ثانية، وهي تعرض على حائط غرفته الأبيض. وينظر إلى الصور الأخرى لتلك الأيام الحلوة البعيدة. في النزهة، هي على الشاطئ، تبتسم، سعيدة.... ومرة ثانية لا يفهم سلفاتوري، أو أنه لا يريد أن يفهم.ولكن هذه المشاهد كان ممكناً أن تكون قد صوّرت البارحة. لكم تماثل إلينا هذه الفتاة التي رآها في الشارع.. والجرح الذي ظنّه قد شفي منذ سنوات، بدأ ينزف مرة ثانية.

العذاب الذي عاناه من جراء قصة رومنسية انتهت دون أن يدري بتاتاً الآم انتهت، والتفسيرات اللانهائية التي قلبها عقله الصغير، بدأت الآن تنزلق خلال روحه مجدداً، مثل تلك اللقطات التي تنزلق مرة ثانية من آلة العرض الـ٨ مم.

عبر شقوق الباب، ترى ماريا الصور على الحائط وسلفاتوري يهزّ رأسه إلى الأمام وإلى الخلف ببطء. مثلما كان يفعل كولد يبكي وهو صغير. إنها تشعر نوعاً ما بحزنه، ومرارته. تخفض عينيها وتسير بعيداً دون أن تتفوه بكلمة، بينما يظل المستطيل المضيء على الحائط فارغا، خالياً... يبقى سلفاتوري هناك جالساً يحدّق به، وكأنه يرى مشاهد أخرى لم تسجلها الكاميرا في فيلم، فقط في ذاكرته.

١٠٨- المدرسة الثانوية-

شوارع وساحة صغيرة- خارجي- نهاراً

طلاب المدرسة الثانوية يخرجون بعد نهاية الدوام المدرسي. وجوه شابة سعيدة. دراجة الفتاة النارية يمكن مشاهدتها في المرآة في مشهد خلفي. يقف سلفاتوري عند عجلة السيارة التي أعارها له الفيو. من الواضح أنه قد تبع هذه الدراجة النارية من قبل. ينتظر بتشوّق كان قد ظن أنه فقده منذ فترة طويلة. يصمّم على أن يفهم، أن يصل إلى جوهر الموضوع، الذي يخيفه، وفي نفس الوقت يسيطر عليه بلا أمل.

وها هي قد جاءت. فتحت قفل الدراجة واستعدت للانطلاق . يدير سلفاتوري المحرك ويتبعها على مسافة قريبة فيما هي تنطلق بعيداً.

توجهت الفتاة باتجاه المنطقة السكنية الجديدة في الضواحي.

١٠٩- منزل والدة سلفاتوري- داخلي-نهاراً.

تُحضّر ماريا المائدة. ليا وعائلتها يتناولون الطعام عندها في هذا اليوم.. يجلس سلفاتوري ثانية يحمل سيجارة مشتعلة، يحدقون جميعهم عبر النافذة باتجاه الشجيرات التي يهزّها الريح والبحر الملتف الأمواج.

الريح التي تصفر عبر شقوق النوافذ تضيف ثقلاً على السكون، تماماً مثل النظرة المضطربة المرسومة على وجهه. تحملق ماريا به.

ماريا: بماذا تفكّي يا توتو؟

ينظر سلفاتوري نحو وجه العجوز الجميل وعلى شفتيه ابتسامة باهتة. لقد كان دائماً بينهما نوع من القانون الصامت، قانون الصمت، قانون عدم الاعتراف بجريمة مشتركة. والآن يشعران هذه القاعدة يجب أن تخرق. يتكلم بهدوء، وكأنما ليكبح ما يحدثه شعوره بالذنب من اضطراب.

سلفاتوري: كنت أفكر... أننا لم نتكلم يا أماه... فعندما كنت صغيراً كنت أراك وكأنك قد كبرت قبل أوانك. ربما يكون هذا حقيقياً بالنسبة لجميع الأولاد... من يدري؟ (أومأت برأسها، ثم جلست أمامه. أخذ يمسّد يديها العجوزتين، النحيلتين المعروقتين....)

ولكن الآن فقط أدرك أنك كنت صغيرة وكنت جميلة، وكانت أمامك الحياة كلها. ولكن كيف... (متنهداً)... كيف كان باستطاعتك العيش وحيدة طيلة ذلك الوقت، دون أن يكون هنالك انسان يهتم بك؟ كان بإمكانك الزواج مرة ثانية . لم لا؟ عندئذ ربما لم أكن لا تفهم الأمر، ولكن بعد ذلك كان باستطاعتي ذلك..

لا تجيب ماريا، ولكنها غير مستاءة . سلام داخلي يضفي عليها تعبيراً حلواً هادئاً. ثم توافق هي على كسر قانون الصمت.

ماريا: لم يكن لديّ أحد. إذا كان هذا ما تظنه.. لم أكن أريد أحدا. ظللت مخلصة دوماً. أولاً لأبيك ثم لك ولليا.

(رافعة أكتافها)! هذا هو معدني، ولا استطيع أن أفعل شيئاً تجاهه.

(مبتسمة) وأنت مثلي، أنت صادق جداً ومرتبط جداً بما تحب.. ولكنني لا أدري إن كان هذا شيئاً حسناً. الاخلاص أحد الاعمال السيئة. إذا كنت مخلصاً، فأنت دائماً وحيداً!

(يغوص سلفاتوري في عمق حقيقة هذه الكلمات، ولا يقول شيئاً. يقطع رنين الهاتف حبل الصمت. صوت يهدّد لا يتحمله سلفاتوري. يعرف أنهم يطلبونه في روما، فيقوم بحركة عصبية، يقف وينزع الفيش ويعود الهدوء، وصفير الريح. تخفض ماريا عينيها.)

إنها غلطتي! كان من الأفضل أن لا أستدعيك...

يجلس سلفاتوري ثانية منحنيا وأكثر قرباً منها. يضع سيجارته في صحن السجائر الممتلئ باللفائف.

سلفاتوري (يهمس) كلا.. الأمر لا علاقة له بك.

إنه فقط خوفي من العودة الآن، بعد كل هذه السنين. ظننت أنني قوي، إنني قد نسيت أشياء كثيرة. بدلا من ذلك، أخذ الأمر

يختلف كلياً، كأنني لم أترك يوماً. ومع ذلك، أنظر إلى ليا وأشعر وكأنني لا أعرفها، وأنت، يا أماه.. هجرتك، وهربت كالسارق. لم أفكر سوى بنفسي، ولم أعط أي تفسير...
ماريا(تقاطعه) وأنا لم أسألك هذا! ليس لديك ما توضحه. كنت أفكر دائماً أن ما قمت به هو الصحيح، وما كان قد كان. دون أن نلف حول الموضوع...
(تبتسم، وتلعب على الألفاظ) تعذبت من شيء واحد:
إقفال الباب بالمزلاج قبل الذهاب إلى النوم ليلاً...
سلفاتوري : أنت لم تفعلي ذلك أبداً من قبل!
تبتسم كفتاة صغيرة على وشك الاعتراف بالعثرات التي تكلمت عنها.
ماريا: كلا،كلا.... عندما كنت تعمل في دار العرض، لم أكن أستطيع النوم قبل عودتك إلى المنزل . وعندما تصل أتظاهر بالنوم، ولكنني كنت أسمع كل خطواتك. وبعد أن تنام، أقوم باغلاق الباب بالمزلاج. ثم بعد أن غادرت كنت في كل مرة أفعل ذلك، أشعر وكأنني أترك شخصاً ما خارج المنزل. بعيداً.... يستمع سلفاتوري لكلام والدته، مندهشاً ومأخوذاً بشاعرية أسلوبها في الكلام.) ولكنك كنت محقاً في الذهاب. نجحت في أن تفعل ما تريد.... (متنهدة) عندما أطلبك على الهاتف، تجيبني في كل مرة امرأة مختلفة.
أتظاهر بأنني أعرفهن حتى لا يتعرّضن للإحراج من تعريف أنفسهن. (تبتسم) أنا متأكدة من أنهّن يعتبرنني امرأة عجوزاً مجنونة. لكنني حتى الآن لم أسمع صوتاً يحبك حقاً. كنت سأعرف. ومع ذلك، أريد أن أراك... مستقراً.... واقعاً في الحب.... (تحدّق في عينيه) ولكن حياتك هي هناك. هنا لا توجد سوى الأشباح، انطلق يا توتو، انطلق.
قالت هذا وفي صوتها إشارات خفيَة. ويدرك سلفاتوري أنها كانت دائماً تعرف كل شيء ولكنه لا يجيبها. يتبادلان النظرات لوقت طويل دون أن يتكلما. إن قاعدته في التزام الصمت عادت لتلعب مرة ثانية، كما في السابق، وإلى الأبد. إن أسلوبها في التعبير يقول له أن يذهب، أن يأخذ الطائرة ويطير بعيداً....

١١٠- ساحة صغيرة ومنزل. داخلي/خارجي- مساءً.
ولكن سلفاتوري لم يأخذ بنصيحة والدته. لم يغادر المكان. شيء ما هناك يمسك به. يقوده لأن يتابع بحثه عن الأشياء. إن دراجة الفتاة النارية مركونة في الباحة خلف بوابة منزل صغير. إنه يتفحصّها من داخل سيارة واقفة في زاوية ساحة صغيرة قرب أحد المقاهي. بقي هناك لفترة لا بأس بها، لم يصبه الإنتظار بالعصبية، إنه ينتظر هناك بتصميم...

أضيئت شبابيك عديدة، ولكنه لا يرى أحداً وراء الستائر. لا شيء سوى أشباح تمرُ بين الفينة والأخرى. والآن يطفأ النور في إحدى النوافذ ويضاء نور السلالم. يفتح الباب الأمامي وتخرج الفتاة مصطحبة وإياها رجلاً محترما يقارب الخمسين من العمر، طويلا ذا مظهر قوي، يرتدي ملابس أنيقة. إنهما يتحادثان، ولكنه لا يسمع حديثهما بسبب بعد المسافة. يراقبهما سلفاتوري وقد خرجا من البوابة الرئيسية وصعدا إلى سيارة. يبدو أنهما ابنة ووالدها. تنطلق السيارة بعيداً وتمر قربه. ينسكب الضوء من انعكاس أنوار سيارته على وجه ذلك السيد. يتعرف إليه عندئذ من علامة الولادة على صدغه...
سلفاتوري (مخاطباً نفسه): بوكيا!
تلمع عيناه ببريق غريب، فيدرك الموقف وما يصاحبه من جنون يدفعه للوصول إلى الأعماق، ويتآكل في داخله فيدرك أن لا مجال للتراجع.
١١١. مقهى - ساحة صغيرة - داخلي/خارجي- مساءً
يدا سلفاتوري تبحثان في دليل الهاتف. إنه في المقهى، في الجانب الآخر من الباب الزجاجي الذي يقود إلى الساحة الصغيرة. أصابعه تتابع عامود الأسماء.
سلفاتوري (يتمتم) لقد كان اسمه الأخير لوميو، فينسينزو. لقد وضع قطعة معدنية في الفتحة وطلب الرقم وهو ينظر إلى النافذتين المضاءتين أعلى ذلك البيت، حيث قد يكون سر حياته مختبئا.
يسمع سلفاتوري الرنين الأول، قلبه أصبح في بلعومه... يظهر ظل في إحدى النوافذ. وصوت يجيبه.
صوت الهاتف: هالو؟ (إنه صوت امرأة. يغلق سلفاتوري عينيه، وهو على وشك أن يتكلم، ولكن الكتلة العالقة في بلعومه تخرسه...)
الصوت على التليفون: هالو؟ هالو؟
مازال يتردد، لا يستطيع أن يتفوّه بكلمة واحدة، وكأنه قد فقد صوته أو أنه لا يدري ماذا يقول. يضع السمّاعة، وكذلك يضع الظل الواقف أمام الشباك السّماعة أيضاً، ثم يختفي...
لا يدري سلفاتوري ما يفعل، يجلس على أحد المقاعد قرب الهاتف في المقهى الخالي تقريباً. في الجانب البعيد من الغرفة، تشاهد مجموعة من خمسة أشخاص التليفزيون.
الساقي: هل تريد شيئاً؟
يعود ويستدير نحو التليفزيون. يشعل سلفاتوري سيجارة. إنه قلق. مرة ثانية يحتاج إلى إتخاذ قرار مهّم: هل يعاود طلب الرقم باحثا عن وجه خلف الظل؟ أم ينسى الموضوع؟ الفتاة، بوكيا، الظل، ويذهب بعيداً؟ نعم، من الأفضل أن يذهب بعيداً.

ينهض ويغادر المكان. تمكن مشاهدته من النافذة وقد انطلق فجأة. على المائدة هنالك علبة سجائر وولاعة، لقد نسيهما هناك. والسيجارة المشتعلة مازالت تحترق في منفضة السجائر. مرت بضع دقائق. خطوات ويد تلتقط الولاعة والسجائر. إنه سلفاتوري الذي يضع الآن قطعة معدنية أخرى في الآلة بعد أن أحسّ برغبة فجائية في القيام بذلك.

يظهر الظل مرة ثانية على الشباك. نفس الصوت كما من قبل.

الصوت على الهاتف: مرحباً، من الذي يتكلم؟

يجيب سلفاتوري أخيراً وقد أقفل عينيه، هامساً:

سلفاتوري: أود أن أتكلم مع السيدة إيلينا...

الصوت على الهاتف: أنا التي أكلمك. من الذي يتكلم، من فضلك؟

يشعر سلفاتوري بوخزة رهيبة، ويتابع:

سلفاتوري: سلفاتوري.

صمت، مليء بالتوتر. ثم يتابع الصوت ضعيفاً وكأنما ذهل.

الصوت على الهاتف: سلفاتوري... من؟

يمسح بيده جبهته، وعينيه، وكأنما يحاول تهدئة الإضطراب الذي يشعر به في الداخل.

سلفاتوري: دي فيتا. سلفاتوري دي فيتا. هل تتذكرين؟

(وقفة أخرى باردة، ثقيلة. يفتح سلفاتوري عينيه، ينظر إلى النافذة. ظلها ثابت لا يتحرك، وكأنه قُطع من روق مقوى.)

إيلينا. أنا هنا، في البار، عبر الشارع مواجها لبيتك.

يتحرك الظل ببطء، تشدّ يد الستارة إلى جانب الشباك.

إنها لحظة عاطفية تفطر القلب... تظهر هي. وينظران إلى بعضهما من بعيد، بعد ثلاثين عاماً، كل واحد منهما يضع سماعة هاتف على أذنه، هي واقفة في الظلام، ومن خلفها نور مضاء، ومن المستحيل تصور تقاطيعها. صوتها ينطلق بحماس، تحاول ضبطه فوراً.

الصوت على الهاتف: حتماً، أتذكر...

تبرق عينا سلفاتوري، يحاول إختراق المسافة والظلام ليحصل على رؤية أوضح، ولكن عبثاً.

سلفاتوري: إيلينا. أود أن أراك... دعينا نلتقي.

تترك إيلينا الستارة تسقط وتتحول مرة ثانية إلى ظل. تهمس بالكلمات:

صوت على الهاتف: لقد مرّ زمن طويل. لماذا علينا أن نلتقي؟ ماذا سنستفيد من ذلك؟

سلفاتوري: من فضلك، لا تقولي لا...

ولكن صوتها كان ثابتاً، لا يهتز، بالرغم من أنه ينبض بالعاطفة.

الصوت على التليفون: لقد تقدم بي السن يا سلفاتوري، وكذلك أنت.

من الأفضل أن لا نلتقي. مع السلامة. ينهي الظل المكالمة، ويختفي. يطفأ النور.

١١٢. مشاهد مختلفة - داخلي/خارجي- مساءً

الريح أقوى الآن، الشوارع والساحة خالية. يجلس سلفاتوري وراء المقود، يقود بلا هدف حول البلدة. لقد أعاد إكتشاف المرأة التي شكلت حياته كلها ولم يجدا الشجاعة ليلتقيا. موسيقى ساخنة مليئة بالغضب تنطلق من مذياع السيارة فتسيطر على كل شيء.

١١٣. منزل والدة سلفاتوري - داخلي - مساءً.

صوت رنين الهاتف يغرق صوت التليفزيون والريح التي تصفّر في الخارج. في الغرفة نصف المظلمة تلتقط ماريا السماعة...

ماريا: هالو؟

لا أحد يجيب، ولكنها تشعر بوجود شخص ما ينهي الاتصال. تضطرب ماريا. من الذي يمكن أن يكون في مثل هذه الساعة. وأين توتو؟

١١٤. واجهة بحرية ورصيف ممتد في البحر- خارجي/داخلي- سيارة- مساءً.

يقف سلفاتوري بلا حراك على الرصيف الممتدّ في البحر، مواجها المياه التي تتلاعب بها العاصفة. يشعر بارتياح لهدير الأمواج التي تبدّد أفكاره المريرة، فتجعلها غير واضحة، ولكنها لا تمحو نظرة العذاب في عينيه. نور يشعُ ويقترب من وراء ظهره. يستدير سلفاتوري فتعميه أضواء سيارة توقفت عند أول الرصيف. تعبر الأمواج المتناثرة المشهد ضبابية تخفّف من وهج مصابيح السيارة المضاءة. والآن تتحرك الأضواء باتجاهه، فيتقدم سلفاتوري بخطوات ثابتة إلى الأمام... أصبحا الآن متقاربين. لقد توقفت السيارة تقريباً. ولكن من المستحيل معرفة الشخص الجالس وراء المقود والذي انحنى الآن ليفتح الباب الآخر. يسمع بالكاد ذلك الصوت الذي يتعالى فوق صوت البحر الغاضب. إنه صوت إيلينا!

إيلينا: سلفاتوري!

يقترب سلفاتوري، ملبياً الدعوة، يدخل إلى السيارة ويغلق الباب. تطفأ أنوار السيارة التي تظلّ معلقة بين البحر المترامي والميناء بقواربه المهتزة. داخل السيارة، لا تسمع أية كلمة. ظل قاتم لشخصين يحدّقان في بعضهما البعض، بشكل غير مفهوم، وكأنما الليل يحاول تأخير هذا اللقاء أكثر فأكثر. إنعكاس لوهج موجة تعلو فوق رفيقاتها، يضيء وجهيهما. كانت إيلينا على حق، لم تعد هذه وجوه شباب لم يبلغا

العشرين من أعمارهم، ولكن أشخاصاً تقدم بهم السن يحاولون دراسة بعضهم البعض، بحثاً عن الحقيقة. صفير الرياح وتصادم الأمواج يعلوان أكثر فأكثر، ولكن إيلينا وسلفاتوري لا يتحركان ولا ينطقان، بل يجلسان ملتصقين في مقاعدهما، وقد سمرهما التحديق اللانهائي الذي يغلفهما. كان هو المبادر إلى كسر جدار الصمت، بصوت منخفض.

سلفاتوري: كيف عرفت أنني سأكون هنا؟

إيلينا: لا أدري كم سنة مرّت، ولكن هنالك أشياء عنك مازلت أذكرها. لم تكن كثيرة، أماكن كان يمكن أن تذهب إليها بحثت فيها....

ويضيء سلفاتوري نور المرآة الموجهة إلى الخلف وأخيراً يمكنهما الآن أن يريا بصورة أفضل من ذي قبل. ينظران إلى بعضهما البعض بصعوبة، يحاولان صنع مقارنات لابد منها مع وجهيهما عندما كانا في ريعان الشباب. ينظر سلفاتوري متفحصاً شعرها الرمادي، وعينيها الزرقاوين وقد أحاطت بهما الثنيات، والشامة التي كانت على شفتيها وأمّحت تقريباً.

سلفاتوري: مازلت جميلة...

إيلينا: لا تكن سخيفاً... أصبحت متقدّمة في السن.

(تنظر إلى أسفل مضطربة من طريقة تحديقه في عينيها، فتتكلم وكأنها تتمتم الكلمات.): لا تنظر إليّ هكذا، أرجوك. (ثم تطفئ النور. ولكن الآن أصبح الظلام أخفّ، والأشياء تمكن مشاهدتها.) لماذا عدت إلى هنا.

سلفاتوري: لقد مات ألفريدو. هل تذكرينه؟

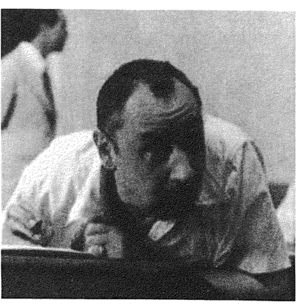
إيلينا: طبعاً أذكره. أنا آسفة. لقد كنت مغرماً به بشدّة. دقيقة صمت. من الصعب أن يجد ما يقوله.

سلفاتوري: لقد رأيت ابنتك. إنها جميلة! من يدري كم سلفاتوري سيقوم بملاحقتها...

إيلينا (مبتسمة) واحد أو اثنان. ولكن ليس هنالك عدد كبير من السلفاتوريين. (يبتسم سلفاتوري أيضاً ولكن ابتسامته مبهمة وكأنما ما قالته قد أفقده قدرته على ضبط نفسه.)

وعندي ابن أيضاً... إنه الأكبر. وأنت، هل لديك أولاد؟

سلفاتوري: كلا. أنا لم أتزوّج. (تجلس إيلينا هناك بصمت. غطاء من الحزن يغشى عينيها. وكذلك سلفاتوري...)



هل أنت سعيدة؟

إيلينا: إذا ما أخذت كل شيء بعين الاعتبار، نعم، حتى لو لم يكن ذلك الذي كنت أحلم به في الماضي....

مرة ثانية يفقد سلفاتوري انضباطه، مرة ثانية وكأنما مفتاح بحثه الدائري قابل قفلاً مربعاً. تتابع هي الكلام.

إيلينا: زوجي... تعرفه.

سلفاتوري طبعاً... طبعاً: بوكيا... (بابتسامة مريرة) ماذا يفعل الآن؟

إيلينا: سياسة. إنه ممثل المنطقة. لقد تقابلنا في الجامعة في بيزا.

ثم غريزيا وبصوت خجول، يسأل سلفاتوري السؤال الذي لم يكن ليسأله بعد دقيقة من الآن.

سلفاتوري: و... ما الذي حصل حتى أنك لم تتزوجي ذلك الشاب من توسكاني؟

زبد الأمواج الأبيض يرتفع فوق حائط الرصيف متكسراً عند شبابيك السيارة. ظل المياه المتلاعبة يضغط على الحزن المرسوم على وجهيهما. تخفي إيلينا خجلها بابتسامة باهتة ولكنها متعالية.

إيلينا: لم أكن أريد ذلك... كان عليّ أن أخوض معركة بأسناني وأظافري. ولكن في النهاية انتصرت...

(لم يعد سلفاتوري قادراً على الابتسام. شعر أن الخواء ينمو وينتفخ في داخله. برق ورعد يلاشيان زئير الريح والبحر، ولكنها لا تمطر. والآن بهتت إبتسامتها كلية.) في ذلك الوقت... كنت أنتظرك...

ليس هنالك أي استياء في كلماتها. لقد قالتها بمحبة، بسكينة إنسان تعذّب كثيراً ثم وجد طريقة مقنعة لتفادي العذاب ثانية. بالنسبة لسلفاتوري فقد بدا وكأن إحدى هذه الصواعق قد اخترقت قلبه. ينحني إلى الأمام محدّقاً في عينيها المتلألئتين.

سلفاتوري: ولكنني لم أنسك أبداً يا إيلينا!

إيلينا: (هامسة) ولا أنا أيضاً مع أنك إختفيت...

(ترنح سلفاتوري، وشعر وكأنه غاص في الفراغ. شعر أن ما قالته فظيع، غريب، ربتت إيلينا على شعره، وكأنما لتحضن قلبه الغريق،

ووجّهت له إبتسامة عذبة.)
ولكن ما الفائدة من الكلام عن هذا الموضوع؟ إننا نجازف بأن نتحوّل إلى مأساويين، تافهين. (وتحاول تغيير الموضوع.)
هل مازلت تسكن في روما؟
ولكن سلفاتوري يتجاهل السؤال. إنه لا يريد تغيير الموضوع. يشعر وكأن كل شيء في داخله تحوّل إلى فتات، المناقشات والأعذار التي أعطاها لنفسه كي يتقبّل نهاية علاقتهما الرومانسية، وبدلاً من ذلك فقد انقلبت الأمور رأساً على عقب. ودون أن يدرك، صرخ يائساً، محدقاً فيها بوحشيته هازاً كتفيها.
سلفاتوري: ماذا تعنين، كنت تنتظرينني؟! ماذا تقولين؟
(يضبط نفسه فوراً، ويتابع، متنفساً بثقل.)
آخر مرة رأينا بعضنا، كنا على موعد أن نلتقي عند سينما باراديزو. هل تذكرين؟ ولم تأتِ، اختفيت دون أن تتركي أثراً، لاشيء! سأخبرك كم سنة مرّت. أكثر من ثلاثين سنة!!!
دموع هادئة تتدفق على وجه إيلينا، وتلمع مع إنعكاسات البرق والأمواج.
إيلينا: لقد حافظت على ذلك الموعد.
(يضحك سلفاتوري من تفاهة الأمر. ضحكة عصبية تقطّع القلب وتذوب ببطء بينما تتابع هي الحديث:) ولكنني تأخرت...
(يتواصل تدفق الدموع من عينيها الزرقاوين، ولكنها تروي قصتها بصوت هادئ.)
لقد تشاجرت مع عائلتي. حاولت إقناعهم بأنهم لا يستطيعون التفريق بيننا، ولكن المحاولة كانت بلا جدوى. لقد قرروا ترك صقلية مرة وإلى الأبد. وهذا ما فعلناه. لم أعد أعرف ماذا أفعل أو أقول. وقلت نعم، سأفعل كل ما يريدون، ووعدني والدي في مقابل ذلك أن أراك مرة أخيرة، لأقول لك وداعاً. ولكنني كنت آمل أن نستغل الموقف عندما نلتقي ونأخذ قراراً... فكرت أن نهرب معاً بعيداً.
(أمسكت تأوهاتها. جفّفت دموعها بظهر يدها، وتابعت:)
أخذني والدي بسيارته إلى دار العرض. ولكنك لم تكن في غرفة العرض. فقط ألفريدو...
يستمر صوتها فوق المشهد كما كان منذ ثلاثين عاماً مضت...
١١٥. سينما باراديزو- غرفة العرض- داخلي- بعد الظهر- عودة إلى الماضي.
صوت إيلينا (بعيداً عن الشاشة) ولم يكن عندي وقت لأنتظر عودتك...
في أسفل السلم الحلزوني، ينتظر والد إيلينا بعصبية، يوجه صراخه إلى أعلى نحو غرفة العرض.
والد إيلينا: إيلينا! إيلينا! أسرعي!!
إيلينا الشابة: حسناً يا أبتي!...
في غرفة العرض، ألفريدو يجلس على مقعد خشبي عند آلة العرض. نراه من الخلف، إيلينا الشابة منحنية بجانبه، إنها متحمسة، عيناها حمراوان متورمتان من الدموع. صوت إيلينا (خارج الشاشة) وهكذا قلت لألفريدو كيفما انتهت الأمور ومهما يكن فأنا سأسافر هذا المساء. وقد طلبت منه أن يخبرك بكل شيء. كان لطيفاً جداً، سمع كلامي بعناية، ثم...
يجيب ألفريدو إيلينا الشابة وهو يربت على شعرها.
ألفريدو: اهدئي، اهدئي، (متنهداً)
اسمعي جيداً ما أقول. إذا أردت أن أخبر توتو بما قلته لي، فسوف أفعل. ولكن إذا أردت نصيحتي، انس الموضوع. إنه لمن الأفضل لكما أن لا تريا بعضكما...
(يبدو على إيلينا الشابة علائم الرفض . وتسمع وقد أخذتها المفاجأة .) يا فتاتي العزيزة، النار دائماً تتحول إلى رماد! حتى أعمق أنواع الحب ينتهي عاجلاً أم آجلاً. وبعد ذلك تظهر أنواع أخرى من الحب، الكثير منها. توتو لا يستطيع أن يتفهم الأمر الواقع الآن. إذا أخبرته فلن يصدقني.
وربما يكون قادراً على قتلي.. ولكن بإمكانك أن تفهمي، عليك أن تفهمي،... افعلي ذلك من أجله!
١١٦. الميناء- داخلي- سيارة- مساءً.
يجلس سلفاتوري هناك بلا حراك، مخطوف اللون، وعليه سيماء من تقدم به السّن فجأة. كأن العالم برمته قد سقط فوقه. بالنسبة لإيلينا كانت القصة مؤلمة إلا أنها حرّرتها ممّا كبّلها. أخذت تمسح دموعها الأخيرة.
إيلينا: إنها المرة الأولى التي أتيح لي خلالها أن أروي قصتي. لم أذكر هذا لأي مخلوق كان.
سلفاتوري (في حالة دوار) ألفريدو، اللعنة عليه، هل سحرك أنت أيضاً!
إيلينا: قلت له إنني سآخذ بنصيحته. ولكن قبل أن أرحل تركت لك تلك الرسالة....
(يوجه سلفاتوري إليها نظرة سريعة، نظرة متسائلة. يستمع لها).
كنت في طريقي إلى السلالم.... (يتابع صوتها على مشهد)
١١٧. سينما باراديزو-غرفة العرض- داخلي- بعد الظهر- عودة إلى الماضي.
كانت إيلينا قد انتهت من وداع ألفريدو، وهي في طريقها إلى السلالم، فتوقفت قليلاً.
صوت إيلينا (خارج الشاشة) ظننت أن ألفريدو لن يراني. ولذلك

فقد عدت وتسللت إلى أعلى....
(تعود على أطراف أصابعها دون أن تحدث أي صوت وتتجّه نحو آلة لف الفيلم. تأخذ قلماً، تبحث عن قصاصة من الورق، ولكنها لا تجد أياً منها. تقع عيناها على ايصالات الأفلام المعلقة على المسمار. تمزق أول وصل، تديره وتخطّ على ظهره رسالة.)
كتبت لك أين ستجدني. وإنني سأنتظرك.
تعيد تعليق قصاصة الورق على المسمار، في مكان مرئي. تزحف خارجة محدّقة في ألفريدو الذي لم يلحظ شيئاً.
١١٨. الميناء. خارجي/ داخلي- سيارة- مساءً.
تنتهي إيلينا من سرد روايتها. تتنهد بعمق.
إيلينا: ولكنك مع ذلك اختفيت.
في عيني سلفاتوري نظرة أشباح إنه يبحث في ذاكرته عن شيء لا يستطيع العثور عليه، ثم يرى يده فجأة قبل ثلاثين... وكأنما في حلم... تقوم بحركتها الروتينية لتعليق وصل على المسمار، فوق الايصالات الأخرى، بحركة ميكانيكية، ودون أن ينظر.. يغلق عينيه وكأنه يخاف الحقيقة. كلماتها الأخيرة جرحت مشاعره. هز رأسه، ثم وبصوت خافت:
سلفاتوري: آه، كم بحثت عنك، يا إيلينا! لن تعرفي... كتبت، واتصلت بالهاتف ولا شيء. لم يجبني أحد بتاتاً. ولكنني بقيت أحلم بك لسنوات! لذلك رحلت بعيداً... ولم أرجع إلى هنا. (ينطلق بشجونه مسترسلاً، ويذوب في دموع هادئة تكاد تكون صبيانية. ذهلت إيلينا من ردة فعله. وأخذت تلاطفه، بحب جامح. يتعانقان، ويظلان كذلك. وجهها مدفون في كتفيه، وهو منحن عليها وعيناه ملأى بالدموع.) حتى وبعد مرور السنين، وفي جميع النساء اللواتي عرفتهن كنت أبحث عنك. حققت النجاح فعلاً، ولكن شيئاً ما كان مفقوداً.
(تتأثر بعمق، تواصل مغازلته بلطف حتى يهدأ. نوافذ السيارة مغطاة بالبخار. لقد اختفى البحر، الميناء، الأمواج، كلها اختفت. لم يبق سوى صوت العاصفة. يأخذ سلفاتوري وجهها بين يديه. يحدقان في بعضهما البعض وقد تلامس وجهاهما. أخذ يتمتم):
لم أكن لأتخيل أن هذا كله انتهى بسبب رجل كان لي بمثابة أب. مخبول مجنون! (تبتسم ابتسامة باهتة.)
إيلينا: لم يكن مخبولاً. في البداية كنت مضطربة. اعتقدت إنني كرهته. ولكن بعدئذ، مع مرور الزمن، أدركت ما قاله... وكذلك أدركت صمتك أيضاً.
يبوح سلفاتوري أخيراً هامساً بشيء رهيب. وقد شعر كمن أزاح ثقلاً كبيراً عن صدره.
سلفاتوري: ولكنني لم أر تلك الرسالة مطلقاً!
(ينظر شذراً، وكأنه يريد تأكيد تفاهة الفكرة.) لا ريب أنني قد غطيتها بيدى، دون أن ألاحظ ذلك، هذا هو التفسير الوحيد... (ولكن من الغريب أن إيلينا لم تفاجأ.)
إيلينا: هل يغيّر إيجاد تفسير للموضوع شيئاً؟ هذا ما حصل. ولكن ألفريدو لم يخنك، إنه الوحيد الذي كان يفهمك. سلفاتوري، لو أنت اخترت أن تكون معي لما كان باستطاعتك أبداً أن تصنع أفلامك. وكان هذا سيكون خسارة كبيرة لأن أفلامك رائعة، لقد رأيتها كلها.
(تتلألأ عيناها سعادة، ثم تبتسم، تقريباً بسخرية.) ولكن ما كان عليك أن تذهب وتغيّر اسمك. كان يجب عليك أن تبقي على اسمك.
ينسكب الدمع على خدي سلفاتوري ويوجه نحوها نظرة اشتياق ورغبة.
تعانقه إيلينا. يقبلان بعضهما برقة تفطر القلب، وبالوله ذاته لقبلتهما الأولى منذ سنوات بعيدة بين قصاصات الأفلام التي كانت تخدش وجهيهما. يمارسان الحبّ، ملتصقين داخل السيارة كمراهقين. قبلات شغفة، عناق، تنهدات عميقة. شعرهما مبلّل من شدة التعرّق. يداهما متشابكتان، وأصابعهما ملتصقة ببعضها البعض. ثم يتحول الجنون إلى سعادة عميقة مضطربة وليدة حب كبير وحزن أكبر... فيما في الخارج، تواصل الرياح والأمواج تلاطمها حول السيارة التي تبدو معلقة في الفضاء الخالي.)



١١٩. منزل أرملة ألفريدو. داخلي- نهاراً.
يدا السيدة آنا تضعان على المائدة مقعداً خشبياً

وعلبة صفيح صدئة..
آنا: هذه هي الأشياء التي تركها لك...
يجلس سلفاتوري بجانب المائدة. لقد انتهى من تناول فنجان القهوة الذي أعدته له السيدة آنا. يمسك المقعد، يتعرَف عليه فوراً. إنه ذلك المقعد الذي صنعه ألفريدو خصيصاً له عندما كان صبياً صغيراً لكي يتمكن من التسلق إلى أعلى ووضع بكرات الأفلام في آلة العرض.
آنا: عندما عرضت أفلامك في التليفزيون، كان سعيداً. كان يجلس هناك وينسى كل أوجاعه. كان يحفظ الحوار في كل منها عن ظهر قلب. وكنت أنا أقوم بوصف ما يجري من أحداث. وعندما كانت الصحف تكتب عنك، كان عليَ أن أقرأها له مرتين أو ثلاثا...
يتفحّص سلفاتوري العلبة المعدنية، متسائلاً ماذا يمكن أن تكون؟. يفتحها. يجد بداخلها شريط فيلم، ملفوفاً بكيس بلاستيكي، ومحفوظا بشكل جيد. هذه الأغراض، والأمور التي قالتها تصيبه بوخزة في قلبه. ولكنه يشعر بخيبة أمل، وكأنه كان يتوقع أن يجد شيئاً آخر.
سلفاتوري: هل فكّر يوماً في لقائي؟
آنا: كلا، بتاتاً! مرة قالت والدتك أنه لو أراد، فإنك ستحضر حتماً. غضب وقال: «كلا، يجب ألا يحضر توتو إلى جيانكالدو، أبداً!! لم يقل ذلك لأنه إنسان حقير. لقد كان إنساناً محترماً. من يدري ما الذي كان يجري في خاطره؟ عند إقتراب النهاية كان يقول أشياء غريبة كهذه. وقبل أن يطبق عينيه بلحظة طلب من والدتك أن لا تخبرك.
١٢٠. سينما باراديزو- غرفة العرض- داخلي- نهاراً.
سحابة من القصاصات المصفر، تتناثر في الهواء. وفيما هي تتساقط ببطء إلى الأرض ترتفع قبضة أخرى ملأى بها. سلفاتوري يقف في غرفة العرض، يبحث في الإيصالات الصفراء التي لا تعدّ والتي تراكمت في صناديق. أخذ يفحصها واحدة واحدة، ثم يرميها في الهواء. بحث غير مجدٍ، بمثابة تحدٍ لمرور الزمن. يتابع بحثه بتصميم أكبر، ويرمي كوماً من الإيصالات في الهواء، يسترق النظر إلى بعض التواريخ وعناوين الأفلام، محاولاً إكتشاف التواريخ القديمة في الأسفل. يتحرك بسرعة ويده تغوص إلى الأعماق لتعود فترمي في الهواء كميات من الأوراق والغبار. ولكن بلا جدوى... يتوقّف وقد تقطعت أنفاسه. أخذت عيناه تتجهان نحو مسامير الحائط الملصق بها ايصالات أخرى. ينهض ويذهب فينظر فيها ويقلبّها بإبهامه بسرعة، وغضب....
ينزع رزمة ثم اثنتين وثلاثاً. يقتلعها أوراقاً ومسامير. عندئذ فقط يلاحظ أن في أسفل هذه الرزم من الورق الأصفر، هنالك رزم أوراق أخرى، أقدم كثيراً، يكاد لونها يكون بنياً. تركز عيناه النظر على تلك التي تعفنت. ينحني فوقها، يمسكها ويمر عبرها واحدة تلو الأخرى بلطف كي لا تتثنى بين أصابعه... ثم، وفجأة، يجد بعض عناوين لأفلام تذكّرها منذ ذلك الزمن. وفجأة ترتسم على وجهه نظرة ذهول وفي يده وصل مقلوب على ظهره. إنه ذلك الوصل! والرسالة التي كتبت عليه مازالت مرئية. يأخذ في قراءتها.
صوت سلفاتوري (خارج الشاشة)
«سلفاتوري، سامحني. سوف أفسر لك ما حدث فيما بعد. إنه لأمر فظيع ألا أجدك هنا. لسوء الحظ، هذا المساء، سأغادر أنا ووالدتي إلى توسكاني. سوف ننتقل إلى هناك. ولكنك أنت الوحيد الذي أحبه، ولن أكون مع أي رجل آخر، أعدك بذلك. هاك عنوان إحدى صديقاتي التي يمكنك أن ترسل لي رسائل بواسطتها. لا تهجرني. حب وقبلات، إيلينا.» ينزع قصاصة الورق، وقد أظلمت عيناه الواسعتان بفعل الندم.
١٢١. مقهى- في الساحة وفي منزل إيلينا- داخلي/ خارجي- نهاراً.
تقف إيلينا قرب النافذة مطلّة على الساحة الصغيرة، تستمع إلى الهاتف حيث صوت سلفاتوري. تستطيع رؤيته عبر الستارة الشفافة يتكلم عبر الهاتف في المقهى أسفل المنزل.
إيلينا: متى ستغادر؟
يفتح سلفاتوري عينيه، ويرمي سيجارته بعيداً.
سلفاتوري: اليوم بعد الظهر. إيلينا، في المستقبل ربما نستطيع...
تقاطعه إيلينا، وتتكلم بنعومة، ورقّة.
إيلينا: كلا، يا سلفاتوري... ليس هنالك أي مستقبل. هنالك فقط الماضي. حتى لقاؤنا ليلة البارحة لم يكن إلا حلما جميلا. (مبتسمة) لم نفعل ذلك عندما كنا شابين يافعين: هل تذكر؟ (في المقهى أسفل المنزل يهز سلفاتوري رأسه ببطء، يائساً.) والآن بعد أن حدث ما حدث، لا أعتقد أننا كنا سنحصل على نهاية أفضل من تلك. (إن هذا هو الوداع. يحدّق سلفاتوري مرة أخيرة نحو ذلك الشبّاك.)
سلفاتوري: لن أوافقك أبداً، أبداً، يا إيلينا.
١٢٢. سينما باراديزو- خارجي- نهاراً.
الساحة خاوية على غير العادة. ليس هنالك أحد، وليس هنالك أي سيارات أو دراجات نارية تقف في وسطها. المحلات مغلقة، ويخيّم سكون غير حقيقي. المنازل على جانبي مبنى السينما في الشارع مغطاة بقطع كبيرة من القماش. الآن فقط تكشف

الكاميرا عن بعد مجموعة من المشاهدين الفضوليين ينتظرون أمام دار العرض، على مسافة آمنة. يمنعهم رجال الإطفاء والبوليس من التقدم. سيكافيكو العجوز واقف بين المجموعة. سلفاتوري أيضاً هناك. يحدّق في واجهة صالة العرض القديمة....

١٢٣. سينما باراديزو- داخلي- نهاراً.

داخل الصالة خالٍ تماماً... وفجأة، ضوء يعمي البصر و...

١٢٤. الساحة وسينما باراديزو- خارجي- نهاراً.

... زئير يصُم الآذان يخترق الفضاء، تصاحبه موجة من الدهشة بين الجموع. وفجأة تنهار سينما باراديزو، تنطوي إلى الداخل وتختفي إلى الأبد في غيمة عملاقة من الدخان الأبيض الذي يرتفع نحو الهواء، وتحمله الريح باتجاه الجموع....

١٢٥. منزل إيلينا- داخلي- نهاراً.

يسمع صدى الانفجار في منزل إيلينا أيضاً. إنها لوحدها. الصوت القوي يصيبها بالكآبة، وكأنما شيئاً قد إنفجر داخلها. (قطع من وجهها إلى...)

وجه سلفاتوري جامد، لا يتحرك وعيناه مسمرتان على ذلك الدمار المتساقط، على ذلك الفصل في حياته، محوّلا إياه إلى دخان وغبار. سيكافيكو تغلفه السحابة البيضاء يقف باكياً في سكون.

تتراكض الجرذان بسرعة مذعورة من داخل الخراب، وتقفز بعصبية نحو الساحة. وتصرخ مجموعة من الشباب فرحة جذلى. بين هؤلاء ابنة إيلينا المبتسمة.... رآها سلفاتوري وهي تهذر مع أصدقائها مشيرة إلى بعض الصبيان الذين يلاحقون الجرذان عبر الساحة وهم يصرخون ويضحكون، هذا فيما يمّر بين الجموع شحاذ عجوز أبيض الشعر، قذر ورث الثياب. ينظر بعينين فارغتين إلى البعيد وهو يتمتم ببضع كلمات بصوت منخفض:

أبله القرية: الساحة ملكي، الساحة ملكي، الساحة ملكي...

يتعرّف سلفاتوري إليه، إنه أبله القرية، ذلك الذي كان يغلق الساحة ليلاً. يلاحظ أنه يغادر المكان وهو يهذي، دون أن يلاحظ وجوده أحد.

تنتقل المجموعة الآن نحو المساحة الضخمة الخالية حيث كانت تقف صالة العرض. تغرق أصوات التمتمات في صوت زئير طائرة يفقد السمع.

من بقايا ركام دار السينما يتلاشى الضوء إلى:

١٢٧. روما- غرفة مشاهدة في الإستوديو- داخلي- نهاراً.

... يدا سلفاتوري وهو يعطي عامل العرض العلبة المعدنية الصدئة التي تركها له ألفريدو.

سلفاتوري: رجاء افحص التوصيلات، وبمجرد أن تجهز يمكنك أن تبدأ.

عامل العرض: حسناً. تهانينا على فيلمك. إنه رائع.

سلفاتوري: شكراً.

يأتي أحد زملاء سلفاتوري ويقف خلفه.

سلفاتوري: حسناً.

الزميل: سيفتتح الموزّع الفيلم قبل الموعد. المؤتمر الصحفي بعد الظهر. الممثلون أيضاً سيكونون هناك، والمنتج، كل واحد منهم تقريباً.

يتجه إليهم أحد المساعدين.

المساعد: لقد صدر الآن رسمياً إعلان فوزك بالجائزة، وقد استلمنا جبلاً من البرقيات. ألست سعيدا؟

سلفاتوري: هذا أمر جيد. سنتكلم عنه فيما بعد. يتجه سلفاتوري نحو قاعة العرض الصغيرة.

سلفاتوري وحده في صالة العرض الصغيرة. تطفأ الأنوار. ينطلق حبل الشعاع من الحفرة المربّعة في غرفة العرض وتضاء الشاشة. أرقام الفيلم تظهر أولاً ثم تليها اللقطات الأولى.

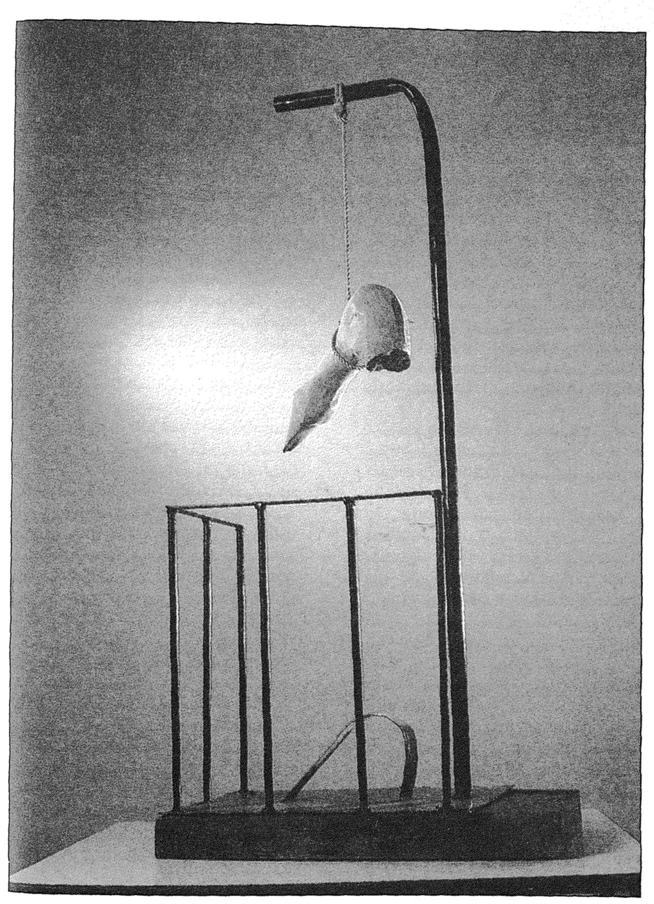
شعور مفاجئ بالدهشة والفرح يجري في داخله، يصعقه، ويسّره. إنها أجمل لقطات فيلم رآه في حياته....

إنه يتألف من كل القبلات التي قطعها ألفريدو وخبأها له عندما كان صبياً صغيراً. لقد ألصقت مع بعضها، واحدة بعد الأخرى، دونما ترتيب، وبعضها كان مقلوباً. ومع ذلك يبدو الفيلم عملية مونتاج من الدرجة الأولى.

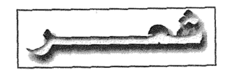
سلسلة سريعة من القبلات الشغفة بين الممثلين والممثلات، أسماء مشهورة وأسماء غير معروفة في تاريخ السينما. جريتا جاربو. جاري كوبر، إليدا فالي، رودولف فالنتينو، إنجريد برجمان، كلارك جيبل، آنا مانياني، همفري بوجارت، مارلين ديتريش، أميديو نازاري، لويزا فريدا، فيتوريو دوسيكا، ريتا هيوارث، تايرون باور، دوريس دورانت، ماسيمو جيروني، مارتا آبا، فريد أستير وجنجر روجرز، آسيا نوريس....

فصل كامل من فصول السينما جمع في لقطات قليلة، وبضع ثوانٍ. مسيرة غريبة، مؤثرة، محزنة.

تأثر سلفاتوري كثيراً وانهمرت دموعه. إنها أعمق تعبير عن الحب الذي رآه في حياته. يضحك والدموع تلمع في عينيه وعلى الشاشة في الأعلى قبلة أخرى، آخر قبلة تشير إلى النهاية السعيدة لفيلم ما، والكلمات القديمة تظهر مشيرة إلى «النهاية».



من أعمال الفنان ايوب ملنج – عُمان



مَزارات

«بمضيّ الزمن، كلّ قصيدة تستحيلُ مرثيّة»

(خ. ل. بورخيس)

بســـام حجـــار*

إنّي لا شيء
وحديثي عابرٌ،
مثْلي،
بين عابرينَ،

لذلكَ
أتحدّثُ عنكَ

إنّي أتحدّث عنكَ
لا عن ظلّكَ الجالسِ -
وحيداً -
تحت سكون الشجرةِ
عند المفترَق
حيث أعمدة تلغراف قديمة منزوعة الأسلاك،
وعابرون يمرّونَ بِسَهْوكَ
ولا يلتفتون

إنّي أتحدّث عنكَ
لا عن خيالك الماثل أمام عينيّ أو منامي
أتحدّث عنكَ
لا عن المصباح الذي يرفع الظلَّ إلى مصافِ
الساحرات
اللواتي كُنّ
ظلالاً ماكرة
ولا عن الأعراقِ التي استخرجتها الأيدي
الحاذقةُ

من جوفِ الأرض،
ولا عن المناجم التي كانت تُسمّى،
في حياةٍ أخرى،
مملكةُ الكدّ وأهراء الشقاء

لم يبق أحدٌ

لا أحد هنا سوى أنتَ
ملاذ الهَاجرين بيوتهم إلى الأبد،

لا أحد هنا،
وملاذُكَ أنتَ مثل هذا الأرق الطويلْ

لا أحد هنا يحبّ الحجَرَ
أو يأنس إلى برودتهِ
وصمتهِ
حتّى المنامات المُرعبَةِ لم تُبق للحجَرِ معنىً
حتّى الشجرة العاقر
لم تثمر يوماً حصاة

(ليس الوعر أرضاً خلاءً بل أبصاراً موحشة، أو لعلّه الدربِ الذي لا يسلكُهُ عابرون فتقطنه لكي تؤنسك نفسُكَ وتهتدي بكَ إليها كأنّكَ العلامة، كأنّك رسم شعابٍ لوهمٍ يقطن بقاعَ الوهم، وإذ يهتدي إليك مطاردِ الأثر والرحّالة والضالّ والظامئ والمنهوك، يضعكَ لغزاً في كتابه لكي يفسّر المفسّرون سرَّك الخالي من

* شاعر من لبنان

المَكْرِ المغطّى بالفضول)
إنّي أتحدّث عنكَ،
بفصاحةِ التوهّم،
أنتَ
وحدك الحقيقي،
صامتٌ وباردٌ ومزهوّ بصمتِكَ وبَرْدِكَ،
أنتَ
وحدك الحقيقيّ
وإذا أعيتنا الحيلةُ في أمرِ موتانا
جئنا بتقوانا إليكَ
ورِعِينَ، مُطرقينَ،
مضمومي الأيدي،
متوسّلينَ
أن تكون ملاذاً لذكرياتنا
وحسراتنا
وخشيتنا من كونكَ الملاذ الأخير

(نسيرُ قُدُماً إليكَ باحثين عن العلامة التي بك صارت نُصُباً، نضع باقاتٍ وتذكارات وصوراً، ونضيف حجراً إلى الحجرِ وحصاةً إلى الحصاة، ونترك خبزاً وماءً، ونعود فرحينَ من حيث أتينا لا نحمل لكَ وللموتِ ضغينةً)

إنّي أتحدّث عنكَ
– كما يتحدّث أحياءٌ عن أحياءٍ مثلهم –
وأتحدّث عن جوفِكَ
الذي هو نارٌ خامدة،
نارٌ باردة،
عن ملمَسِكَ الخشِنِ الذي يشبه الضغائن الدفينة،
ملمَسِكَ المخادِع
الذي يسري خدراً في الجسم
إنّي أتحدّث عنكَ
أنتَ الحقيقي
عن كتابك الغامض كالمتاهِ

(قيلَ عن مَطْهَر لم يذكره الله في كتابه، عن شعوبٍ من الموتى هم عَتادُ العبورِ من الضفّة إلى الضفّة، وقيل إنّ ذكرهم جاء مقتضباً في كتاب هو كتابك، عن كتابكَ الذي لا يُحصى المحفوظِ أجزاءً لا تحصى على أرففٍ متداعية في مكتبةٍ متداعية مؤلّفة من حجراتٍ لا تحصى، عن كتابكَ الذي اشتملَ على شعوبٍ من الأسماء، على شعوبٍ من النكراتِ التي لا أحد يعرف يقيناً، إلاّ الأبناء والزوجات، إذا كانت هنا حقاً، ومتى غادرت أو إلى أين غادرت، أسماء، هي أسماء غائبين، دوّنت فيه، بحسب الترتيب الأبجديّ، سيرهم مقتضبة نقلها الرواةُ عن «موسوعة الموتى»١، كتابكَ المتوالد في مجلّداتٍ صارت بيوتاً للعنكبوت التي صارت بيوتاً للغبار، سلسلة غليظة كسلاسل المساجين الغليظة تخترق أطرافَها السفليّة، وتشدّ وثاقها إلى حلقةٍ مثبتة في الجدار، وللزائر أن يقلّب صفحاتها بين هامش الضوء وهامش العتمة وإلاّ استحالت صفحاتها غباراً، عن كتابك الذي احتوى سيرةَ أبي، وسيرتي وسيرَ آخرين، مثلي، لم تكن لهم سيرٌ لكي تُكتَب، عن كتابكَ الذي لا يُشبه الكتبَ ورآه المفسّر في المنام، ورآه المفسّر في اليقظة، ورأى فيما رآه أنّه كتاب لم يُكتَب)

إنّي أتحدّث عنكَ،
لا عن الشواهد والجدران والبيوت والمزارات والصروح
عن الحكمة الموروثة عن سلالتكَ الحجريّة

أتحدّث عنكَ

عن المأثور على قوس بابِك:

هنا

جانبُ الظلِّ رَحْبٌ وأبوابُه واسعةٌ والقاصدون كُثُرٌ

وما من طريقٍ إليه

كمنزلٍ ريفيّ وسطَ المروج

لا درب يهتدي إلى بابهِ الضيّق

المتوحّدِ فوق العتبة

لا أنا ولا أنتَ ولا المُبصِرُ في منامِهِ

ندري ما الخيالات المترائيّة عند مفترَقٍ قريبٍ بعيدٍ

عائمٍ على صفحةِ السرابِ الذي ترفَعُه العيونُ المترقّبة

المتعبة

المتوهّمة:

شخوصٌ نابتةٌ في الوعرِ كمخلوقاتِ التوهّم،

– ليست من الأنس وليست من الجنّ –

كأشجار سروٍ مُستنفَدٌ هواؤها

كأعمدة تِلِغرافٍ صامتة،

كأناسٍ ليسوا مثلنا،

نحن أرواح البيوت المطمئنّة،

كأناسٍ

ليسوا مثلكم، أنتم

روّاد السُبُل الزائلة،

بل كمثْلِ المقيمين عند المفترق،

جنبَ الطريق،

أهل المزارات التي لا يأتيها إلاّ غرباءُ

حاملين باقاتٍ وزاداً،

وشموعاً توقَدُ مرّةً وحيدة لكي تأخذ الريحُ،

إذا هبّت ريحٌ،

شعلتَها،

وتبقى، هناك، شموع كأعواد البلّور

المطفأة

سكينةٌ مُطبقةٌ يرجّها زعيق السيّارات المسرعة

إلى حطامها

إله ...

ساذَجٌ

ساذَجٌ وفتيٌّ وميت

ساذَجٌ – وفتيٌّ

لأنّه ميت –

جَعَلتْ له الأيدي الغريبةُ مزاراً عند المفترق،

كومة أحجار رُفِعَت، مُرتَجَلةً،

بجانبِ الطريق،

مطوّقة بباقات وعباراتٍ خُطّت على لوحٍ مُرتَجل،

وصورة –

ما كانَ لبعض الوقت صورة –

في إطارٍ مُرتَجَل

لا أحد هنا،

وهنا

لا تُسمّى القبور –

ولو مأهولةً بالموتى –

تلك التي يخلّفها المسافرون –

قبوراً

بل علامات

لمسافرين سوف يمرّون بها

من بعدهم

ويتركون بجوارها قِربَة ماء وأطعمةً وأغطيةً وآثار أقدام،

هنا
لا تُسمّى المواكبُ إليها جنازاتٍ بل
أسفاراً،

لا تُسمّى القبور إلى جانبِ الطريق
– ولو غير آهلةٍ –
قبوراً
بل مزارات

(كأن يمرّ بها الغريبُ، عابرُ السبيل، ويتركُ بقربها منديلاً، أو شالاً، أو عقب سيكارة، أو حصاةً ينتقيها للذكرى، ويرمي بها فوق كومة الحصباء والأحجار لا ليخلّف أثراً بل ليمحو أثرا فلا المزار علامة ولا الحصاة ولا الغريب)

بيوتٌ مُرتَجلةٌ في العراء
لم تكتمل بعدُ
و لم يقطنها بعدُ
أحدٌ
لكنّها، منذ البَدءِ، مأهولة بشخصِ الذكريات

(كأن لا يكون جدارٌ ومع ذلك، وبرغم بذلك، يُفتَحُ فيه بابٌ. كأن لا يكون أبٌ وأمّ وأبناء ومع ذلك، وبرغم ذلك، تكون أسرّة ومزهريات وكتب ومائدة. كأن لا تكون حجرة المعيشة ومع ذلك، وبرغم ذلك، تكون كَنبات وإسكملة ولمبة وتلفزيون وأدراج لأوراق الرسائل ودفاتر اليوميّات وأرقام الهواتف والعناوين البريديّة وحساب البقّال وفاتورة الكهرباء وعلبة الأسبرين والأقلام الحبر والرصاص وإخراج القيد العائلي وجواز السفر القديم وعلبة الملبّس والساعة القديمة وفردة القرطين المتبقّية بانتظار العثور على الأخرى، ومفكّرة الجيب، ومفاتيح كثيرة مبعثرة أو مضمومة في علاّقة ولا أحد يذكر الآن إذا كانت لأبوابٍ وأين هي هذه الأبواب...)

ولا تُسمّى أضرحةً فلا مَن يرقد فيها
مجرّد علاماتٍ يلتفت إليها العابر بسيّارته مُسرِعاً
أو المارّ بها سائراً على القدمين،
ساهياً،

لا أشجار باسقة شاكيةً تحيط بها أو تظلّلها،
لا شواهدَ
لا أسماء
لا أسوار
لا شارات
لا دروبَ

أنصابُ عبورٍ خاطف
إذ تمرّ بها مبتعداً
تتضاءلُ رويداً قبل أن يحجبها المفترق عن عينيك

قبل أن يحجبكَ عنها،
المفترق

أنتَ لا شيءَ
وحديثُكَ عابرٌ، مثلك،
بين عابرين

لذلك
أتحدّث عنّي،
أنا،
العابرُ قليلاً
في ظنّك

---

١ لدانيلو كيش (١٩٣٥–١٩٨٩).

طاطا

عـزيز الحاكـم*

اسم على شفير النسيان
صولجان لا يحمله سواي
يومَ تنسل مني عاهة
أو يهجو صوابي
أمير الضلالات الشيماء
في حانة مهجورة
هي خاذلة الحمقى
وعَشَّاقة الأبهات السادية
يا ويحها
هذي المنارات لا تذكر شاعرها
وتضيء ما لا يضاء
من عتبات الحنين
تضحك من سارٍ
أتلف ممشاه المسبوك
بصهير التقوى
وتلقف مسعاه
قزم من عشيرة العميان
به
سيشاء للفضيلة أن
تنشر قميصها
فوق قبور الدهاة
كُماً بكم
فيرسو هديل الجواري

* شاعر من المغرب

من لوحة للفنان: موسى عمر - عُمان

بباب النوايا
حينما يشدو البحر
ويبكي طائر حيران
بين قارتين...

لأكن إذن
آخر ملاح يرتب موجه
في مرقد الريح
وله بعدئذ
أن ينحت الكون على جبين التيه
أن يصطلك بظله
مثلما يفنى وطن أعمه
وتغيب في رفة عين
نجمة الأذكياء...

يا له هذا الترياق العتيق
كم يطفي من حريق
لائذا بالكتمان
يتبرج ويسيح

كَنُورٍ براني
أعرف مالكة هواه
وأمينة سره
ولا أشتكي...
أنا ظل العاشق
في سبوت أبو لينير
لن تبعثر قامتي
شهقة ((هيرا))
ولا صهيل التيوس
في رصيف الاحتيال
لي خرافة بيضاء
أهتدي بسيرها
في مفتدى السر حتى
آخر جرعة من غدير الندامة...
يا أنت
يا عنوان دائي
في مستراح النوازل
أَقِم لي
في سماء هذي الكلمات
بدراً خجولا
يستضيف الجنيات الشبقات
ومن أحلامهن الفيحاء
ينتقي لمنفاي المرجأ
عذراء ثلجاء
من سهوب النيبال
استودع فتنتها
توأمين راقصتين
وسبع دهور دانيات
ولا أرتوي
من طقوسها المائسة...
ها هنا
قد نكهت روح بوذا
وهنا
شجر لا ينام في صحو القانتين
ومياه رشفتها عيون الهايكو
بها أتوضأ من سهادي المستحيل
وبها ألهو
عن ضجيج البكم
وصمت الأساقفة الماجنين...
لا من يرتضي بهدير أيامي
ساعةً
ولا من يختلي
بمشيئة أمسي باحةً
ولا هذا العجمي المختون
قد باح بغصن السلالة
قدْرَ ما
يريح أبي
من لصوص الفجر
ويتيح لصيف فاسٍ ان يستوي
في برج الطفولة
أو يغادر وقتي بشوشا
على متن نعش مرتق بالشُّوبة
ودموع الآبقات...
لا شيء يكدرني
في واحة
سها الأسلاف عنها
واستباح ضياها
باعة المواعيد الهشيشة

وبي يصفو
ألق الكوابيس
وتشيخ الفواخت
في خدر اللذة الفخماء
ويضيق بالمشورة
سهب المنى
وتذوي ورود الشهامة...
طاطا
فأل مطروس
في بطن غيمة مشلولة
داويته في منتصف العمر
وداهمني في دربه
نقب الشواهين
وكساني
بثوب الإمارة
ثم سقاني
دِهاق الخطوة الأولى
وأجل في مبتغى النخوة
رقص طواويسي الرعشاء...
يا له
حلم معلق في سدْفة العيش
بغير حجاب
ومعامع يانعة
قبل اشتداد الهيف
وسقوط العواصم الغبراء
في هَوْجل مرسوم
لا يعبره سادن الأقدار
وسارق الممالك المغشوشة...
هوذا هُنوفي

من عدم لا يستقيم
إلا في هَبَّة الغرباء
ومدام لا تَحْلو في لسان الحكماء
وفواجع أخرى
مرْهَمها بخضاب الدواهي
زمن أغبس
هكّها بالحرير المُكْتَرَي
كاهن طاعن في اليقظة
مثل ناقة موروثة...
وأنا
أبحث عن واحة لا تسمى
في قواميس الدهريين
أعبث بالصخر الراتع
في سكوف الدنى
وأمضي بمزون النجاة
إلى حيث
لا روغ يُرين النفس
في غدف الكينونة
ولا لوع يُغْني
عن سَلاب المهفهفات
وعن حجر الفلاسفة...
أنا
أمغر باكراً
صوب سائبة الغابرين
لأنْكُف عن خدها
دمع الشهوة
وأعثر في السهو الآسن
عن مجرة أخرى
لواحة أيامي العاتية.

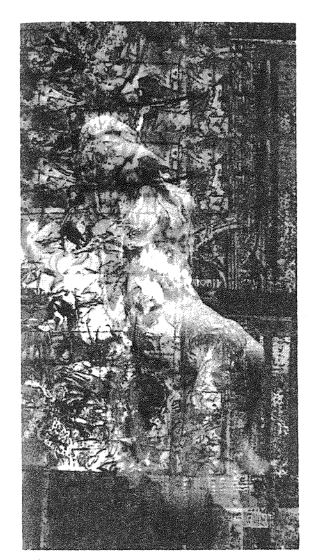
عندما خرج ريفرانس

دلـــدار فـلمز*

(١)

منذ يومين
أو اكثر
وقلب ما ينزف
كنافورة من العذاب
ذلك ما يحدث فعلا
بالقلوب
إذا لا تصدق
من لا تصدق
واذا صدقت
سوف تكون
أول الخاسرين
على أرضية مشاعر
في مكان
ما داخل
حقيقة
مؤلمة
هي دمٌ إذن.
التي تتدفق
وتتخبط فيها
أصوات
من داخل

* شاعر من سورية



اللوحة للفنان: عبدالله الحنيني – عُمان

وهي تبتهج وتنتشر
تملأ شقوق الجدران
تمزق العيش
في السكون
تزرع في
الباحات ذعرا ،
ذعرا بقامتها المضيئة
في النفوس
والزمن
إذا هي دمٌ .

التي تتدفق

في

مكان ما

تحت سماء

(٢)

منذ ألم عميق

وأنا أدوّن وأرسم

أشياء لا تخص أحدا

أصلا ما عدت أفكر

بمشاعر الآخرين

الذين جعلوا من أنفسهم

معطوبين عن خلق

المغامرات في مسار

حياتهم العمياء

لذلك صادقت

كائنات غريبة في حياتي

جعلت أحدهم ظلا لي

وعاهدت الآخرين

أن يقاسموني سريري

ومشاويري السرية

اشترطت عليهم

أن يساعدونني

في تدابير شؤوني اليومية

بل أن يبذلوا

كل طاقاتهم

من أجل تحريضي

على ارتكاب المعاصي

والأخطاء بشكل دائم

وخاصة أمام عيون

الآخرين

المغمضة

على

اتساعها

(٣)

أنتِ هادئة وخائبة

وتحتاجين إلى من

يأخذ بيديكِ ويدلك

على طريق الحياة

أنت لا تحتاجين

إلى قطعة أرض

فقط تلزمك

ليلة بطيئة

وطويلة

لتشاهدي نفسك

من الداخل

ولكي تعرفي كم هي

أعصابك مشدودة

ويترتب عليك

أن تبدئي وبسرعة

بانتزاع عادات

سيئة فيك

كما

ينزع

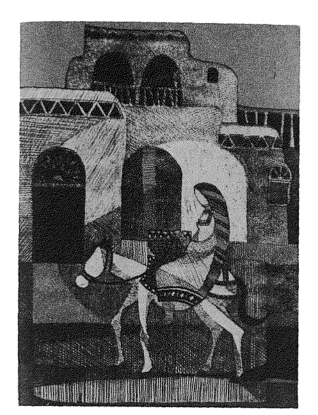
صقر

زغبه

الأول.

قصائد

محمود قرني*



اللوحة للفنان:نبيل رزوق – سورية

شرفات «بولاق»

هذا ما حدث بالضبط
هنا
في «بولاق»*
على مقربة من الأدخنة
ومكر النساء السمينات
أسكنُ غرفة بلا جدران
عالية جدا كأنها بنتُ الهواء
شفافةً،
بالضبط، كزجاجة المحلول
لذلك كانت كل عوراتي، تقريبا،
في يد الجيران
لم أكن حراً
حتى في الطريقة التي يمكنني بها الحديث
عن هذه العورات
ساعتها
لم أكنْ أنا الذي يتحدثُ الآن
كانت جارتي السمينةُ
ذاتُ الردفين الثقيلين
يمكنها أن توقظني من النوم
بمذراة الرياح
بل يُمكنها أن تُبول على مخدتي عندما تشاء

كانت تبدو كمشفرين حادين
يعلكان الماضي
كأنها وثنيةٌ من أبوين وثنيين
الأرضُ، تحت مشيتها،
مرتجةٌ
كعجوز تحرشت بأربعة ثيران
لم أكنْ أبداً أجرأ على مقاطعتها
المرة الوحيدة التي فعلتُ ذلك
كانتْ أمام المرآة
مددتُ حبلاً إلى السماء
قرعت رأسي بنجمةٍ بعيدةٍ
لكن.. لا جواب
كانت تؤكد لي:
أن الحمار إذا كان باستطاعته
أن يأكل امرأة

* شاعر من مصر

فالمرأةُ أيضا بإمكانها أن تأكل حماراً
وذات مساءٍ
أكلتني
وهكذا صرْنا شركاء في كل شيء
كانت تربتُ على أشيائي بطريقتها
وأربتُ على أشيائها بنفس الطريقة
عيونُ الجارات كانت ترقبني
وتتغامز من خلف ظهري
لكنني لم أكن أعبأ كثيراً
وعندما كنتُ أتركُ باب البيت مفتوحا
أجدُ في الصباح كومةً من البرسيم
أمام الباب
لم أكن أستطيعُ تفسيرا للأمر
سوى بعد أن ألقتْ عليَّ إحداهن
غبيطاً من شُرفتها
ونصحتني بأن آكل جيدا
لكن بلا نهيق
لم أكن مريضا ولا محموما
لكن بعدها
توقف شريانٌ أسفل قلبي
ونمتُ وسط خراطيم الهواء لأربعة أيام
ويبدو أن نهيقاً متصلا
دفع الطبيب إلى منعي من كل شيء
ورغم ذلك
عدتُ الى الحياة
كان عظيماً أن أصبحتُ – تقريبا–
بلا عورات
لم تكن هناك ثمة أشياء أخجلُ منها

وأصبحَ يمكنني الوقوف في شرفتي
كما ولدتني أمي
ومع ذلك حطمت جارتي باب الغرفة
وسحبتْ الممرضة من قفاها
حاولت إفهامها أنني ما أزال في سريري
أستنشقُ هواء معقما
وآكل برسيم الجارات
وتحقنني الممرضةُ
كلما تنامي إليها أنني الخافِت
لكن لا شيء هناك

هذا ما حدث بالضبط
في بولاق
رجلٌ مريضٌ بالقلب
يدخنُ تبغاً رديئا
يشربُ جردلاً من السبرتو
ويأكلُ من أسفل قدميه
وأحيانا يشربُ الكابتشينو
في المطارات التي يذهب إليها
بدعواتٍ غامضة
يرتدي بزةً ميريةً
ويمشي في الأسواق
ينشدُ، أحياناً، كلاماً مبهماً جدا
ويتذكرُ إخوته وأمه العمياء
وفي النهاية يعود إلى هناك
حيث الترابُ يأكلُ النمل
حيث النملُ يأكلُ الناس
حيث الناسُ يتساءلون:
أين الآلهة؟!!

هنا بولاق
حيثُ لا فرق بين الهالات الزرقاء
وحضانات الأطفال
بين نفير العدالة ورائحة الأشمال
حيث يمكنك أن تقذف بمطواتك
في الهواء
ليلقفها طفلٌ بفمه
دون أن تكون جرَّحت القانون
دون أن تكون جرَّحت الهواء

هنا في بولاق
وقبل عشرين عاما
ابتلعت شجرةٌ سمينةٌ
ذات ردفين ثقيلين
شاباً ريفيا،
ساذجاً في أغلب الأحوال،
لكنها بعد أن صارت عجوزا
أشعل مهندسو البلدية
النار في رأسها
وباعوا جسدها
لتاجر أخشاب
وعندما حاولتْ بولاق
أن تعيد فتاها إلى ذويه
كان قد استحال
إلى مقاعد وأسرةٍ
وصناديق متعددةِ الأغراض.

خديعة

بيني وبينها حارسٌ وثمرة
بيني وبينها كلأٌ وجدارٌ وينبوع
هذه العالقةُ بأطراف أصابعي
لا تتركها
ولا تتمنى عليها
بيني وبينها قلوبٌ عاريةٌ وأهلٌ
وأجراسٌ وحناءٌ وحدائق ناعمة
غرابٌ ونعشٌ وخطافٌ وحقيبةٌ
ووداع رقيق
بيني وبينها عظامٌ وشفاه غليظةٌ
ورمحٌ ومعدةٌ متقلصةٌ
وإخوةٌ متفرقون
بيني وبينها نيرانٌ وأشجار صمغٍ
وأشعة زرقاء تتمدد من الضجر
بيني وبينها رحلة مربوطة في كلمة
ورصاصة مربوطة في حرب
وحرب تحاول أن تتجمل
في حضرة الموت
بيني وبينها مقْعدان
سنجلسُ عليهما معاً
عندما تتشابكُ الأنهارُ
وعندما تعبرُ من مسامها
كلماتُ السرِّ
وشفراتُ الجنود
فالألغازُ دائما هكذا
ناعمةٌ وملساءُ
وفتاكةٌ أحيانا
لكنها ستتركُ لنا طريقةً
نعود بها إلى خطايانا

بيني وبينها نصفُ رجلٍ
بينها وبيني نصفُ أنثى
وهذا ما أبقتهُ لنا الخديعة
والحرائقُ والرصاصات.

باليــه

«ريم»– التي تنخرطُ في الرقص
كلما تناهتْ الى سمعها
أصواتُ الموسيقى–
تكبر يوما بعد يوم.
تكبر دون حارسٍ ودون تميمةٍ زرقاء
هذه القصيرة قرب الأرضِ
تحتاطُ من كل شيء
ولا تترك لقبلة أبويها
فرصة الحنين
أمها وضعتْ إصبعاً أسفل ذقنها وقالت:
ستذهبين الى مدرسة الباليه
«ريم» القصيرة قرب الأرض
ستصبح يوما
فراشةً بسروالٍ قصيرٍ أبيض
وأغطيةٍ رمزيةٍ جدا
ويقبضُ فتى بيده اليسرى
على باطن فخذها،
يشبُكُ يدهُ اليمنى
بوردةٍ حمراء في ميلها القاسي
بينما تصنعُ بجسدها نصف دائرةٍ،
ثم تقفزُ في بياضها كملاك.
على ما يبدو كانت «ريم» نفسها
بطة «أبسن» البرِّية
أو على الأقل؛ الوردة الحمراء العالقة
بمعطف «جُو جول»
فقط، ثمة انشغالات
تعوقُ ذهنَ جدتها،
الجالسة على الموكيت الأزرق
في ردهةٍ شبه واسعة
تريدُ ان تعرف ما الذي تفعله حفيدتُها.
أما أبوها؛ فلم يكن هناك،
كانت لديه انشغالاتٌ
لتخليص إرثه من أفواه الشياطين
كان يدفنً ملابس جدها،
المليئة بالحقن الفارغة..
والتصاوير السوداء،
كان عليه أن يعود قريته
صباح كل خميس
ليضعَ أكمامهُ المبتلة على الشاهدِ
ويتلُو على رأسِ جدِّها
أغنيةً قصيرةً جدا من أجل الموت.

أما الجدة– التي ربتت على
ظهرها ضاحكةً–
فقد أهدتها دجاجةً وقفصاً صغيراً
لكنه سرعان ما تحطم.
«ريم» الآن أصبحت
تؤلفُ مشاهد متصلةً
للرقص مع دجاجة.

× بولاق : الحي الشعبي الأشهر في القاهرة.

قصائد

محمد بودويك*

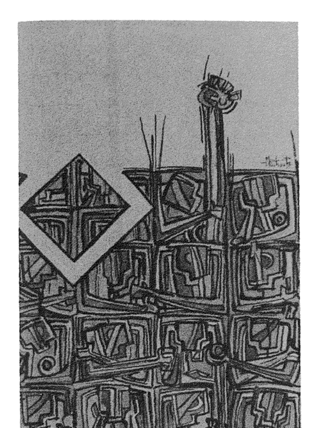
١ - البقرة الضاحكة:

جنب الساقية..
شجرة الخروب..
الشجرة ذاتها الوحيدة كلقلاق أشيب
تسهر
على نبض معاركي الصغيرة
وأزيز الأضواء المسروقة من
تثاؤب جرة أحلامي
ذات الأذنين الحمراوين من فرط الجذب!
الكلمة بصمة غياب
والصمت اتحاد الحزانى
وما في جبتي إلا
الريح السافية
وأنين العظام.

٢ - السلحفاة والأرنب:

زمنكِ في قبضتي
زمني طائر
الحقي بهما..
هل تستطيعين أيتها الطفولة الشعثاء
المرصعة بالأشباح؟
أرأيت كيف أجرأ على
رشقك بنعوت الكتاب؟
وأنت..!!
أيها الأرنب الكسول
الراكض غداً
بعد الفوْتِ..

* شاعر من المغرب



اللوحة للفنان: موهوب الحسين – المغرب

يا أرنب الحكاية؟!

٣ - عجز المستوحد:

الوحدُ أنا
الثلج يحوطني
من أين يأتيني الدفء؟
كيف أسترضيك؟
وهبني فعلتُ..؟
هل يأتيني الدفء؟
أواه...!
وحدتي باطشة
وعذابي مستبد...

٤ - سفر الجامعة:

أمرُّ من الموت: المرأةُ التي
هي شباكٌ، وقلبها أشراكٌ
ويداها قيود.

٥ - كلمة متقاطعة:

اجذبني وراءك فنجري
إلى وراء.

٦ - ابن بطوطة... أخيراً...

أفكر فيكِ
مثلما ظل حائط
مثلما لون محبرة
مثلما نبي تطارده الألغاز.
أفكر غائصا في بئر أيامي الناشفة
... في بحر الرغبة..
أتدلى
في
حبل
— زركشته من زنابقِ القبور—
إلى:
حوض مياهك النازفة
متوقياً حجارة الظن
متوفياً في حديقة نارك
وذهب سرابك
متعللا— أنا الذئب الغرثان—
بوعثاء سفري
ونِضو راحلتي
وطول نِحيبي
وبحثي المتماوت عنك..
وأنا أقرأ على:
صفحة إزارك
وتكةِ مزارك:
«تحفة النظار في غرائب الأمصار
وعجائب الأسفار...».

٧ - لا ناقة لي ولا.. جمل:

وحيث.. ما أكون
أكون أقرب إليك
من خفقة شمعة على
رنة غيابك
ومن أريج جائحة في
عروة ثيابك!!

٨ - اشتهاء:

كأنني لبلابة عطشى
يخفرُها مقصّ أشد عطشاً
أتسلق خرائب المكان
من دون رافعة
ولا يدٍ متغضنة.
عاليا
أضحك من يبس
كالشوك تحت القِدْرِ
وقد أولمتُ ظلالي
للغربان !!

٩ - بومة الغسق:

يا قاتلي بالكتمان
أعطني شهدكِ المرتجى
وهاك شاهدتي
بسمتك خيمة
وغيمة
وفجر مزنرٌ بالملائك
أنت الثلج وأنا الرمل
إليك أمشي مترنحا
يسندني صفيري.
كيف أرى إلى دم الأيام
أيّتُها الناحلة كشعاع
على رخامة القبر.
أنت راجمة
بينما قتيلك قشةٌ
ومضغةٌ هشةٌ
و...
انطفاءْ.!!

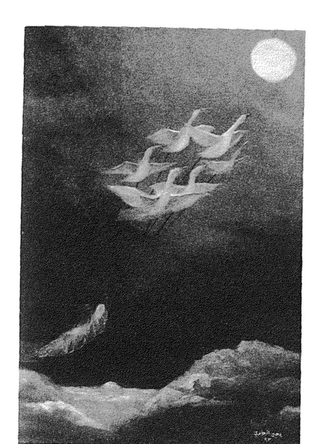
قصائد

ايمان مرسال*

المشهد

بالمناسبة، كيف تخرج من
سلطة جسد ميت،
كيف تكسر إدمان البروزاك
أو عدم احتياج السيكولوجيست إليك؟.
لم يكن مناسبا أن تسأله
وانتبهت وهو يقول:
«هذه البلاد بلا تاريخ»
كأن التاريخ مشروط بالآثار
كأن المهاجرين يتركون
رائحتهم على بوابات الدخول
من المطارات
كانت تريد إقناعه
بأن الذاكرة المهددة بالفناء
تعيش أكثر
ولكنها انشغلت بتفادي
صوته الذي فتح فضاءاً غائبا
كان جادا في محاولة الفهم
فلمس فجأة رأس كيلوباترا
المشنوقة في سلسلة
حول رقبتها

* شاعرة من مصر



اللوحة للفنان:يحيى الجابري – عُمان

الذاكرة:

موضوع مناسب لتغطية الرعشة
التي مرت فوق
كوبين من القهوة
يمكن الآن للأستاذة أن
تدعي الذهاب إلى المكتبة
ويمكن للطالب
أن يقول (Have a nice day)
ثم يندم على كسر
بروتوكول الجامعة.

القصة

كان الروائي الشاب قد
ترك الشاعرة الشابة مدعية النوم

أرادت أن تثبت لحظة
الوداع وهي عارية
تحت ملاءة شفافة
وألا تلتفت
قررت أن تظل هكذا
حتى يعود من
تجربة الغرب
مدعية النوم...عارية...
وتحت ملاءة شفافة
فكرت أنه قد يتعلم
هناك أن يبطيء من خطواته
و ستستطيع عندما يعود
أن تمشي بجانبه
دون أن تلهث
خمنت أنه سيحتاج
مرآة ليمشط شعره
لأنه سيكون وحيداً
وأنه قد يكتشف صعوبة
الحياة عندما يحاول وضعها
في لغة أجنبية
لم يهمها أن مشهد الوداع
سيضيع منه في مدينة أخرى
ولكنها تمنت أن يظل
صوته الباذخ باذخاً
بعد عامين فقط، سنراه
في قسم اللوكيميا
حيث لم يكن في المستشفى الباريسي
أحد يستطيع أن
ينطق اسمه
المثبت فوق طاولة ليست
بيضاء صحيحاً
بينما جسده تحت مشارط
تمسكها قفازات وعيون
كثيرة تخرج من أقنعة
وسنراها في مدينة
بوسطن، تتجول مع
عازف بيانو أمريكي
عام آخر
سيعود الروائي من الغرب
إلى مقبرة أبيه التي تطل على البحر
وستتزوج هي
عازف البيانو
أعوام أخرى
وستجلس في مكتبها
في سمت الأستاذة
تتفادى فضاء باذخ في
صوت طالب الأدب المقارن
بالحديث عن الذاكرة
ربما حاول الطالب أن يفهمها
فلمس رأس كيلوباترا
التي كان الروائي الشاب قد
شنقها في رقبتها
كرمز لحياتها القادمة.

الصوت

الروح تصعد إلى السماء
ويقال أن الجسد فانٍ

أين يذهب الصوت اذن؟

الصوت الذي كان
يضيء كلؤلؤة في عتمة
الصوت المهيمن على حاسة البصر
الصوت المحير، سراب الكافر..
ثقة المؤمن في الجنة
جناحان مفرودان في اتجاه الجحيم

لم أراهن أبدا على الروح
ولست في حرب مع الفناء
أين الصوت إذن؟

لماذا لم أكتب عنك قبل ذلك؟
لماذا لم أكتب عنك قبل ذلك؟
لأني لم أحبك أبدا لهذا
لا أصدق موتك؟
لأني أحبك وكان عادلاً أن تموت؟
لأن الرثاء موضوع تقليدي
وأنت صوتك ما بعد حداثي؟
لأنك لا تستحق رثائي فقد
كنت ألهث عندما نمشي معاً؟
لأني لا أستحق أن أرثيك ما دمت حية؟
لأن عازف البيانو في الغرفة العلوية
يضغط على الأصابع السوداء؟
لأنك حاقد علي؟
لأني أريد أن أخونك مع الطالب؟
لأني غاضبة؟
لأن كلينا ميت بينما الذاكرة
عارية تحت ملاءة شفافة؟

لأن طالب الأدب المقارن
يجب أن يموت أولا؟
لأن صوتك يعيش في جسد آخر؟
لأنني لم أعد بعد من تجربة الغرب؟

حلم

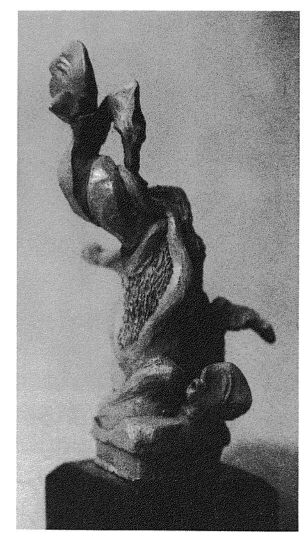
في أحد أحياء الطبقة الوسطى بمدينة القاهرة
امرأة تنام تحت بيانو ماركة Steinway
تريد أن تقول وداعا لشخص
سيذهب إلى الغرب
كان تحريك جسدها مستحيلاً
لأن الموسيقى كانت مجهولة
ولأنها أرادت أن ترى العازف
كان هواء الغرفة مبلولا
و لم تذهب إلى الباب لتقول وداعا
لهذا لم تر آخر خطواته
على رصيف التسعينيات
كان الطالب يسأل عن الفرق
بين التاريخ والذاكرة
عندما فكرت أن الروائي
الشاب في مقبرة أبيه
التي تطل على البحر
و أن البيانو في غرفة
فيها مدفأة في بوسطن
أن لديها طفلاً من العازف
وأن الطالب سيشنق نفسه
وستعلقه مكان كيلوباترا
وأنها يجب أن تذهب إلى
الجامعة من أجل عيون الأدب المقارن.

ظل أبيض

زهران القاسمي*

مساء الخير يا صديقي.
أعلمُ أنكَ مُستاءٌ من الوضع.
لا بأس... ضع هذه الوردة على ياقة قميصك
واتركها تخنق أنفاسَ من يندسون بين ثناياك.
الرياح الهابَّة من منحدراتٍ وسفوح، تحط رحالها في الغياب الأبدي..
والشمس خجلى من كوني تبولت في العراء.
كانت الشياه عائدةً الى مرابضها وأمي تعلقُ البرسيمَ على المشجب..
في الوسط تماماً يتكئ أبي على وسادة حجرية ملساء،
كان قد صلى المغرب ثم وضع رجلاً على رجل..
بعد قليل سيغمض عينيه ويشاطر مجنونَ ليلى عذاباته.
زوجة أخي تقدم طبختها العالمية..
الخبز الغارق في بحيرة العدس

* شاعر من عمان

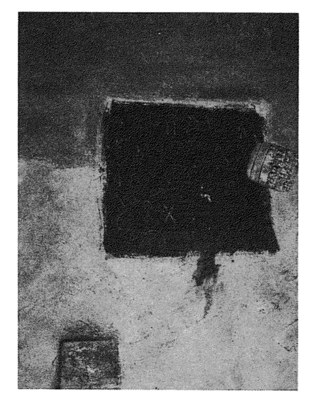

من أعمال الفنان: صلاح الحافظ - سورية

بينما أنا واخوتي نسحب
برانيصنا المعلقة على ليمونةٍ
نامت منذ أمد.
افتح عينيك، هنالك امرأة ترمقك
في المقهى المجاور،
تمضغ حكاية مع رفيقتها..
تقضم وجهك بأنوثة لامبالية وتمرق مثل ذئب.
عصا أبي المتبخترة تمر من

مراقدنا ساعة الفجر، هل نصلي هنا،
سنصلي هناك
ولن نصلي أبدا وقد نصنع
من العصا إلهاً قديراً يناقش مآربه معنا كلَّ
صباح.
افتح عينيك جيدا،
سنتبول هذه الليلة في
حانات المدينة الصاخبة،
سيتحول دمنا الى بيرة
نهديها إلى صراصير المجاري.
حقدك الطافح على أنفك
يتحول إلى ياسمينة تتشح بالحزن.
أبيض أيضا.. هو البكاء، فلا تضحك.
سوف تبتلعك الشوارع
المزحومة،
تهرس عظامك كأنك عصيدة العيد
الكبير،
فابتلع ما استطعت من لعابٍ واحفظ
وجهك من نخامك.
لا تلمها إنها تحب أنْ تقول لها
إنك لا تحبها وتنتظر
منك عكس ما تريد.
ستنتهي الحرب ذات يوم مع
نهاية هذا العالم، فاترك همك
في موقف سيارات الأجرة
أو أرسله ليتنزه، سينتهي أيضا
من تجواله في نهاية العالم
حين تغمض عينك اليمنى وتكتشف أن
الجنة كلها في جهة اليسار.
في المساء كانت الغيوم
تركض نحو القمم، تتكاثر سريعاً لتزف لنا
ظلالها خبرَ السيل،
يصعد أبي قمة الجبل الذي يحتضننا
وبمنظاره العجيب يُسافر للتخوم
السحيقة..
يخبرنا بعدها أن الجبل الفلاني
قد التحف بشال المطر وأن الوادي الفلاني
سيصل سيله بعد كذا ساعة من الآن..
عندها تبدأ الأهزوجة الجميلة..
نكدس أشياءنا تحت شجرة الأمبا ونتشكل
قطاراً بشرياً يحمل المتاع إلى أمكنةٍ آمنة.
تأتي الوديان هادرةً ومخيفة، ترتجف قلوبنا
الصغيرة وتسحبنا حِبالها من حذر
الأمهات.
١ يتكدس في فمي الصمت والمسامير / ٢
لقنني أبي الموت / ٣ صار لي ظل أبيض /
٤ قلبها حقيبة الغيب / ٥ الزهرة لم تعد
من غفوتها / ٦ ليلة مقمرة تحلق حول القبر
/ ٧ يخونني الضمير في اللغة / ٨ أحمق
يمشي بالمقلوب / ٩ أسبح في إثمي لأصل
إليك / أعيد العدَّ حتى العشرة..
ليصبح عمرك أو عمري ظلَّ مجرةٍ تائهة.

ما زال الجاموس يغطس بسعادة

عمـــاد جنيـــدي*



اللوحة للفنانة: انعام اللواتي – عُمان

سواحل قلبي مقفرةٌ
تحط عليها وقت الغروب أسرابٌ هائلة
من طيور الكآبة.
إلى متى أظل مقتعداً صخرة الدلالة
الصماء
تمزِّق روحي زعانف الوقت الهارب
لن أعود إلى غرفة الصف
سأحرق المناهج والمراجع
سأرسم دائرة من الفراغ
وأسكنها
متوهماً أنني مركز الدائرة
وأضم إليّ أطياري البيضاء
ما عاد لي حلمٌ أو سنديانة أو أرجوحة
والقلم أفلت من يدي
وراح يغرق في بحر روحي الخامدة
هذا الخواء الرهيب المريرُ من حولي
أغلق كلّ نافذةٍ للهواء
فأعيش على متن الهوامش المفقودة.
أحتاج الى درع سلحفاة
يطوقني من جميع الجهات.

يتوغل بي داخل كهوف اللذّة الآثمة
وأمضي إليها
آخر كلّ ليل
أسوق قطيع مفرداتي
ودفاتر ذكريات العراء
ما أروعُ جدائل نخل الاغتراب
وهي تشعل نيرانها
في سماء الفراغ الأزرق
ترهلت حديقة الكون
غادرها الأطفال
هجرتها عنادل الدهشة
حلّت ذاكرة التكرار والإيلاف
ماذا يفعل ذلك السنونو
داخل قفل الأرزة العجوز.

* شاعر من سورية

ولا يزال الجاموس يغطس بسعادة
داخل أوحاله
ينبغي أن أهلوس
أن أنسف جدران الترابط
ودهاليز الربط المحكم
ملغياً المصادر والمفاعيل.
وجموع الأدوات
ملغياً العطف والإضافة
إلى متى أمضيّ عمري تحت سنابك خيل
اللغة
لماذا لا ألعب باللغة «الدحلى»
كما كنت في الطفولة
وأمازجها بحصى نهر «القش» (١)
حيث كنا ندير سلال الصيد ونحبكها
وكأنها قصيدة عمودية
الصيد كان يأخذنا إليه بشغفٍ سحري
والعصافير التي كنا نصطادها ونأكلها
لم نكن لنحسب أنها تموت
كم كنا مزهوين بالجدِّ وبالسلالة
وحين كنا نطلق المزامير
ودويَّ الطبول
كانت تصغي لنا وتجاوبنا «الزكازيك»
في أقفال الزيتون الهرمة
لقد نفد صبري من هذه الإقامة
عليَّ أن استبدل النفس والمكان
تاركاً الثعبان المقدّس
ينبض بالرعونة الآثمة
لقد انقطع حبل الافتراض
صارت «الايديولوجيا» عجوزاً تتسوّل
على أرصفة الغباء.
وظلّت «البروليتاريا» في أماكنها
تراقص أسلاك «التنجستين».
بدأ المعدن معدناً للروح
منذ الخيام والسهروردي وأبي العلاء
أصبح الآن معدناً لصناعات الحروب
يصنعها العمال ويقصفون بها
وهم في غاية النشوة
تعالوا إذن نصعد سلالم سفينة الوقت
المحطمة
نذرو الحطام
ونعيد تشكيله ألعاباً للأطفال
اقترب الآن موعدي مع الكأس السابعة
حيث أستوي على عرشها المطفأ
أقطف أقمار الصيرورة
وزنابق انجيل الحواس
أسوق بتهور قطاري المعرفي
المدنف بقيثارات الشوق الأزلي
كانت الكأس تريك العالم الآخر
الآن لا تريك إلا الجحيم
والجثث المعلقة في حضيض- دانتي-
وفي سقوف كاتدرائيات «دافنشي»
أيهما الأقوى تمثال موسى

أم اسرائيل؟!
لأن العراق فشل في التأويل
وقع في أهوال الإنزال والتنزيل
انظر كيف رأس- الحجاج- صارت
تنزرع ملفوفاً
على امتداد الرافدين
انظر كيف الآن يقطف هذا الشعب
الملفوفُ
بكل العباءات والقلنسوات
وتعاد زراعته وفق أساليب التهجين
الأمريكية.
مطلوبٌ من دجلة أن يصبَّ في
«المسيسبي»
مطلوبٌ من النخيل أن يراقص-
جونداليزا رايس-
وزبانيتها في معبد الدماء.
لا أدري
إلى أين تمضي بنا هذه الكرة الزرقاء
وإلى أين نمضي بها ومعها وعليها
سؤال يحتاج إلى «بنجي» ليجيب عليه
جاء وقت الكأس العاشرة
انفصلت رأسي عني نهائياً
تملكها شغف الأتون.
أتأبط أحزاني وأمضي
إلى جهاتٍ مجهولة وخارج التوقع
أبني مزاراً
لا تهتدي إليه إلا الغربان.
ورؤى زوارق المستحيل.
ما أزال أحتفظ
بالوقت اللائق
لأعيد بناء زوارقي ومفرداتي
انتبه أيها
الوقت الأعمى
أنا حاضرٌ حتى في الغياب
أدفن في صقيع الهاجرة
ملكيتي الخاصة
أدفن أصدقائي
وجثثُ أحلامي
الصديق الذي أفلت
من العنفوان
إلى حضن البرهة
توسَّد غمامة الأرواح الغابرة
حيث الشر بين «نهض بعمائمه الخضراء».
مستنهضاً رشد السنور
وأي رشد يعلوه عقلي
أية صارية تعلو هزئي من هذا العالم
هذا الدوار المحموم من أجل التصنيع
يا داود اقرأ كتاب سليمان
يا سليمان اقرأ كتاب داود
واقرأ دائماً هذياني يا ابن رشد.

١ - اسم نهر في قريتنا

ساحرة الغيب القادم

غـالية خـوجة*

لغيابك أشعلتُ حضوري..

لبقائكَ أوقدت فنائي..

ثـم تـلـفـّـتُ مع الجمر وقلت للـخـطـفـة

كوني...

فتفتّـح وقت لجّـيٌّ من فوقه نارٌ من تحته

نار...

بينَـه ،

كانَ مطرٌ سيكون

و كانت غابات لن تنبت..

كانَ نهارٌ لم يولد بعد ،

و كنّـا..

فلماذا وحدي الآنَ أخاصر وحدي؟

كيفَ نسيتَ ظلالك في النهر ، عيونَـك في

جسدي، جسدَكَ في

نبضي؟

كيفَ نسيتَ فراغَـك في أبدي؟

لشرودي،

رائحة الأسطورة..

والأسطورة عصفور منسيٌّ في فاصلة

* شاعرة من سورية



اللوحة للفنانة: جنان الخليل - لبنان

مرتْ قبْـلَ ثمالة

هاجسكَ الغارب ،

أو.. ستمرُّ بُعيد فضاء..،

أو.. هُـيِّـئ للحلم بأنّ الزقزقة تَـشـي...

ثمّـة صمتٌ يزحفُ

فوقَ جبال الحُـمّـى، وكلام لا مرئيٌّ يختلسُ

الهذيان ، وريح

تتجافى خلْـجتُـها في

مضجعك المسحور..

وليسَ سِـواك أنا أنتَ ذهولي..

وحدكَ في وحدي نتلفّـت

مع الجمر ، فلا.. نحنُ هناك، هُـنا..

حارٌّ برزخ صحوي في سُـكْـري...

حارٌّ طيفُ سديمي..

كيفَ انكتبَ المحوُ تراه يُحاذفُ محوَه

علّـه يعلو لسكوني..

ووراءَ المتواري،

سيظلُّ المكتوبُ بياضي..

ووراءَ بياضي،

ليسَ محالُ المجهول محالا ، فلقد داختْ

حيرتُـه بأخيلتي..

لستُ سوى.. موسيقى العدم

وكلّـي، يتزوبَـع في بعضي..

بعضي،

يَتبرْكَـن في كلّـي..

أتغرّبُ في الرمز تعاويذ..

وفي مجمرة اللغة أنا ساحرة الغيب

القادم ، ألفح لا وعيَ الشعوذة ،

فيلفحني لا وعيُ غيابي..

ليسَ عليَّ دليلٌ غيرُ رؤايَ أضلّـلُ رؤياها..

وعلى رؤيانا أتمرّد..

فاستمسك بسؤال النار

عسانا نكون هُـنا..

قد تأتي..

فإليّ سآتي..

ووراءَ أنا..،

ما زلت نوارسَ من شمع..

ما زلت شموساً من حدس..

بجعي قصبُ الحقل..

وناري،

حالُ العرفان..

رأسي جبل من موسيقى..

جسدي الدومان..

ووراءَ أنا،

وحدكَ وحدي،

عدم ووجود ،

وطقوسٌ أدمنَـها الإدمان..

هل أجملُ من سوناتا،

يتخامرُ فيها قلق وكلام؟

منذ نشيدي،

والزمنُ إليَّ سيصعد..،

ومعه تصعد الأكوان...

منذ جحيمي،

والنارُ رهافة كشفي..

لا إلا شِعري لغة الأزمان..

هل أجملُ من كونشرتو يَتَـمَوْلَـى

بينَـه ناي وكمان؟

لا إلا شعري لغة الأزمان..

هل أجملُ من شجر

ينزغ منْ صُـلْـب الأكفان..؟

لا إلا شعري لغة الأحوال..

هل أجمل من شعر يشرقُ

من كل مُحال؟

قصيدتان

إدريس علوش*

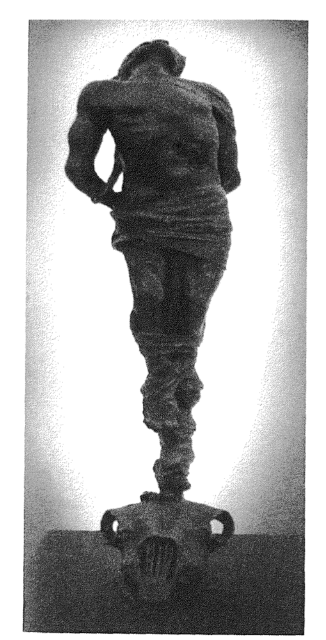
عابر سبيل

عابر سبيل
وتخال الأرض مكنسة
تغازل فيء الغبار
ومقامك رتيب- هكذا- في العمر
يأسر الحروف بلا جدوى
ويحتمي بالكتابة من وهج النسيان
وانصراف الحالمين الى رفوف الفلسفة
ليفصحوا عن أسئلة
الحياة..

عابر سبيل
ويسبقك الظل
إلى محطاتٍ راكضة
في اتجاه مجهول الحكمة
وخراب ساعة عقاربها معطلةٌ...
يسبقك الظل
والخطواتُ بلا اتجاه
تمشي مُحاذية لأحذية
أرصفة المنع
وأمكنةٍ مشرعةٍ
ككتابٍ...

عابر سبيل
وتحتاج دوماً إلى فيض من
الشعراء

* شاعر من المغرب



من أعمال الفنان: خميس الحنيني – عُمان

ليتجاذبوا أطراف البلاغة
ويهدهدوا منقار اللغة
لتنتفي المسافة رغماً عنْها
بيْن مشجب القارات
وتصرف الحروب أوزارها
في مجاري
العدمْ...

عابر سبيل

وتحتمي من الخوف بروعة العراء
وفزاعة الحقيبة...
لتبقى وبلا منازع – ربما–
الفارس الخرافي الذي أجهشت
طواحين الهواء بالدوران
حول سيف كأسه
بعيداً عن فقاعات الوغى
وفضاعة المعركة...
أو – ربما– الكائن الحتمي
لتيه الصحراء
وهذيان الألم
في أسفار مترفةْ...

على حافة الإفلاس..!

(١)

أخشى ثقب الوقت
هذا المدعو ((شتنبر))
يستلذ بفقر جيوبي
فيما العالم بأسره
من حولي يقضمُ المشي
برجل عنيدة
والأصدقاء يصعدون بأعينهم
الى عداد سلم الوظيفة
عله يقفزُ نحو أقصاهُ..!

(٢)

إلى متى على ((الإفلاس))
أتكئ..؟
لأجبر التسكع على ازدراء
أزقة الهذيان..
وما تبقى من رفوف الغيب
هكذا، دون سابق إشهاد
مراكب تدحرج مرفأ الحقيقة..
صوبَ
منار
منطفئ
كانت دفاتري تحكي
لمدارات الهدم
وهمِّ الحواشي..
لم الليلُ
مثقل بتيه النجوم..؟
كأنه كتاب أتربة الغد
ومفتاح الذاكرة..
الليل، فحوى الهاربين
من فقاعات النهار
وسر الغسق الحالم بـ
سكارى مثلي
يتوقعون انهيار العالم
دون حرب ثلجيةٍ..!
الحرب خوذة ملقاة
في ساحة علبة ليلية..
فيما السلام
حباتُ مُسكنة مُستوردة
من صحراء بلا رملٍ...

(٣)

أخشى منقار الوظيفة
إذا ما حط على
دُولاب الأسماك
والسَّير على قشرة الأرض
أتحاشاهُ بقدم واحدةٍ
أترك اليد تصفق لفحيح الفراغ
رفقة من يرون في
الدولة
مقصلة
فاترة..

تراتيل في العتمة

حســن المطروشي*

هذه النأمةُ
هلْ كانت جحيما
عند ميلاد المغنِّي
أمْ دما للكلمات؟
شاخصا في سهْوهِمْ
مثْل كناريٍّ بوادٍ
غير ذي زرعٍ
و ما من معجزاتْ
غَيْر هذا النقعِ
في ترتيله الدهريِّ ،
و النسْرُ كشيخٍ وثنيٍّ
يردُ الآبارَ فجْراً بالعظاتْ
المغَنِّي يأخذ الأهبةَ .
في قيلولةِ الرعيانِ
ينسَلُّ على
أرجوحةِ الرمضاءِ
ـ: هلْ هذا خبائي
تسْمرُ الأشباح
والأسلافُ في أكنافهِ ،
مُذْ حصْحصَ الحزن؟
قِفوا ،

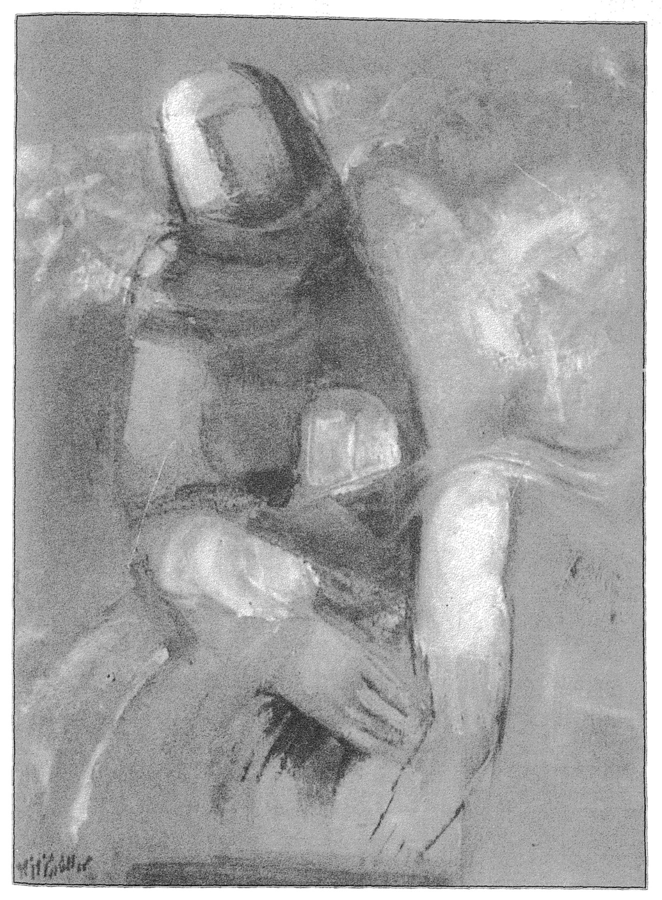
* شاعر من عُمان



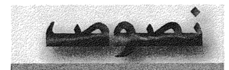
اللوحة للفنانة: رديكا همالاي - الهند

هَلا سَمعتمْ
خَلفَ أضلاعي
دبيبَ الكائناتْ
يقطفُ الأسماء
من زهرِ التوابيتِ
و ما تلفظه البطحاءُ
من أحشائها الحبلى :
مطايا الزيرِ

أشعارُ الصعاليكِ
مُدى الحجاجِ
أقداحُ امرئ القيسِ
خطى داحس والغبراء
فوانيسُ لكهّانٍ
و أسلابٌ جبَتها آخر
الغارات للسطوِ
و فصْلٌ من ترانيم الشتاتْ
البراري لا تلبّي عاشقاً
و الخيمةُ العزلاءُ لا تنقصُها
رائحةُ البُنِّ
ذئابٌ في الحِمى
تهْمي المواويلُ كأسرابِ القطا
ـ : يا ظبيةَ البانِ أضيئي في الخباءْ
إن هذا القفر قلبي
أوغلِي فيه برفقٍ يا ظباءْ
هاهنا مَجْدُ سراةِ الليلِ
و الرحَّل والأظعانِ
و النساكِ في خلوَتِهم بالدمعِ
صحنٌ حيدريٌّ
زمزمٌ
نايٌ لأورادِ المجاذيبِ الحيارى
و رصيفٌ لنعاس الغرباءْ
سألوه..
كان يهذي للمدى القائظِ
عن هودجِ ليْلى ،
عن خلاخيلِ العذارى البدوياتِ
يتمتمنَ التعاويذَ ،
عن الغدْران قبْل الريحِ ،
عن سدرٍ شتائيٍّ
و عن ضلعينِ
يكتظّان ليلا بالعصافير
وسكّانِ البقيعْ
سألوه :
كيف ألْبتَ الفراشاتِ
على أسوارِنا؟
كيف..........؟
مراراً سألوهُ
و مرارا قتلوا فيه
السماويَّ الوديعْ
لْم يدعْنا
انظروا ،
سوف نراه الآن
لو أنا ارتفعنا
تعِبٌ هذا الفتى ،
يا أيتها البيدُ
المهيباتُ جلالا
يا السهوبُ الأزلياتُ
اصطفيهِ
يا بحيراتُ اصطفيهِ
يا ممراتُ اصطفيهِ
كلما عاد وحيدا
لائذاً تحْتَ
نجيماتِ الهزيعْ .



اللوحة للفنان : عبدالقادر عزوز – سورية



سفر في آخر الليل

رواية اليأس.. بالكاد يمكننا ان نتخيل ومضات الأمل

لويس-فيرديناند سيلين

ترجمة : محمد المزديوي★

من كان يتصور أنَّ «لويس-فيرديناند سيلين» الذي حُرِم من جائزة الغونكور الفرنسية سنة ١٩٣٢ من خلال مؤامرة دنيئة (كما هو حال العديد من الجوائز)، والذي عانى من السجون المتعددة ومن الإدانات المتلاحقة ومن التشنيع ومن اتهامه بالنازية وكره اليهود والصينيين وغيرهم، أن ينتصر على الزمن، وتصبح روايته «سفر في آخر الليل» من أهم الروايات الفرنسية التي تمثل القرن العشرين. بل وأكثر من هذا أن تثير ترجمَتها إلى العبرية صخبا كبيرا.

لهذه الأسباب ولأسباب أخرى، منها الوفاء الكبير الذي أظهره سيلين للأدب الشعبي الفرنسي، الأدب الذي نجد من بين مؤسسيه «رابليه» الذي استلهمه «ميخائيل باختين» والشكلانيون الروس في دراساتهم وتنظيراتهم، قلنا الوفاء الكبير لهذا الأدب، الذي جعله ينتج ويبدع لغة وأسلوبا جديدين، ساهما في إثراء اللغة الفرنسية. لأجل هذه الأشياء، وأيضا، للمتعة التي تمنحها قراءة نصوصه، التي هي ليست سهلة بالتأكيد، قرَّرنا ترجمة بعض الفقرات للقارئ العربي.

لم تكن الرواية، حتى وهي تخسر جائزة الغونكور، لتظل سجينة الأدراج أو رفوف المكتبات. لقد تسببتْ في إثارة نقاشات، لافتة حينا وصاخبة حينا آخَر، في زمن صدورها، وهي نقاشات لم تتوقف مع الزمن. أما الرواية التي مُنِحَت الجائزة فلم يَعُد يتذكرها أحدٌ. إنه مكر الزمن أو انتقامه الرَهيب!

يرى «كلود ليفي شتروس» Claude Lévi-Straus عن هذه الرواية وعن صاحبها بأنه «يمكن أن نتردد في إطلاق اسم على العمل الضخم المكون من ٦٠ صفحة، والذي يتميز بسردية مضغوطة وبفقرة واحدة. هل هو رواية أم أتوبيوغرافيا أم محكي أم رواية مسلسلة. ولكننا لن نتردد أبدا حول المكانة التي يجب أن تُمْنحَ له في الأدب المعاصر. إنَ «سفر في آخر الليل»، من دون شك، أهم عمل صدر منذ عشر سنوات، إنْ من حيث قيمته العميقة أو من حيث طابعه، الإراديّ، المتطرِّف والعدواني الذي يمنحه شكلَ بيان، بيانٍ مُحرِّر. و«إنّ بداية الرواية تُقدِّم لنا صفحات حقيقية من بين الصفحات الأكثر غمقا والأكثر صلابة وقسوة التي لم يستلهمها، من قبلُ، شخصٌ يَرفُضُ قَبولَ الحرب.» لم يكن هذا الأنثروبولوجي الوحيد الذي رحَّب بالرواية فقد كتب عنها أيضا «بول نيزان» Paul Nizan: (هذا العمل الضخم هو عمل لافتٌ وهامَ،

★ مترجم من المغرب

وذو قوّة وأهمية التي لم يُعوّدْنَا عليها أقزامُ البورجوازية المتجعّدون. إن «سفر في آخر الليل» رواية تشرُّديّة picaresque، هي ليست رواية ثورية، ولكنها رواية «الصعاليك». طبيبٌ، هو نفسُهُ خسيس/دنيء، يحكي استكشافاته في عوالم البؤس المختلفة.

تُوجَد مَشاهِد الحرب والمستعمرات الأفريقية وأمريكا وضواحي باريس الفقيرة والأمراض والموتُ التي لا يمكن أن ننسى قسماتها. تمرُّد حقودٌ وغضبٌ وإدانةٌ تهدّ وتدكّ هذه الأشباح المُصوَّرة، من الضبّاط والعلماء والرجال البيض في المستعمرات والبورجوازيين الصغار ومَشاهد الحب الكاريكاتورية. لا وجودَ في العالم إلاّ للخسّة والدناءة والعفونة والتفسخ والمسير نحوَ الموت مع بعض التسليات البائسة من الحفلات الشعبية ومن المواخير ومن الاستمناءات. إنّ «سيلين» لا يرى في رواية اليأس، هذه، من خلاص سوى الموت: بالكاد يمكننا أن نتخيل ومضات الأمل الأولى التي يُمكن أن تكبر.» ومن جهته يرى «جورج باطاي» Georges Bataille ان رواية «سيلين» الشهيرة يُمكن اعتبارُها وصفاً للعلاقات التي تربط كائناً ما بموته الحاضرة. بشكل ما، في كل صُوَر البُؤس البشري التي تظهرُ من خلال المحكيّ. إلا الاستخدام الذي يمكن لإنسانٍ ما أن يقوم به لموته الشخصية - المُكلَّفة بِمَنح الوجود السوقيّ معنًى رهيباً- ليس مُمارسةً جديدة:

إنه لا يختلف، جوهريا، عن التأمل الرهباني أمام جمجمة. إلا أنَ عظمة «سفر في آخر الليل» تظهر في أنه لمْ يَقُم بتوجيه أيّ نداء إلى مَشاعر الشفقة المعتوهة التي ربطَها الخُنوعُ المسيحيّ بوعي البؤس. لقد فات الزمن الذي كان يمكن فيه لِـ«إميل زولا» بلَعبه السخيف أن يستعير عظمَتَهُ من آلام الرجال في حين يظل هو، نفسه، بعيدا عن هؤلاء البؤساء. إنّ ما يَعزِل «سفر في آخر الليل» ويمنحها دلالتها الإنسانية هو تبادُل الحياة المَعيشة مع الذين يلقي بهم البؤسُ بعيداً عن الإنسانية - تبادل حياة وموت، تبادُل موت وسقوط.»

هذه الكلمات التي تعلي من شأن هذه الرواية، التي تعتبر اليوم من أهم روايات القرن العشرين في فرنسا، لا تُخفي وُجود مقالات سلبية اتجاهها. فها هو الكاتب الروسي(السوفييتي) الكبير «مكسيم غوركي» يقول: «إن الأديب المعاصر في أوروبا الغربية فقد اليومَ ظِلَّهُ حين هاجر من الواقع إلى العدميّة، كما يظهر جليا في كتاب «سفر في آخر الليل». إذْ أن «باردامو»Bardam، بطل الكِتاب، فَقَدَ وطَنهُ ويحتقرُ البشر؛ ينادي على أمه بـ«الكلبة» وعلى عشيقاته بـ«المومسات»؛ إنه لا مبالٍ إزاء الجرائم ولا يمتلك أي معطى لـ«لانضمام» إلى البروليتاريا الثورية، إنه ناضجٌ، كلية، لقبول الفاشية. «أما القائد الروسي «ليون تروتسكي» فيكتب: «لويس-فيرديناند سيلين وَلَجَ إلى الأدب الحقيقي كما يَلِجُ الآخَرون إلى منازلهم. إنه رجلٌ ناضجٌ مُسلَّحٌ باحتياطات واسعة من ملاحظات الطبيب والفنان، مع لامبالاةٍ مقتدرة تجاه كل ما هو أكاديميّ، مع حسّ استثنائي تجاه الحياة واللغة. سيلين ألَّفَ كِتاباً سيَصْمُد. إنّ «سفر في آخر الليل»، رواية التشاؤم، أملاها الإحساسُ بالرّعب أمام الحياة والإعياء والبَرَم الذي تتسبب فيه، أكثر ما أملاها التمرّد. إن تمرُّداً نشيطاً يرتبط بالأمل. أما في كتاب سيلين فلا يوجد أملٌ.»

ترجمة لمقاطع من الرواية:

إلى الزابيث كريغ

حياتُنا سفرٌ
في الشتاء وفي الليل،
نبحث عن مَعْبَرٍ لنا
في السماء حيث لا شيء يلمع.
من أغاني الحراس السويسريين
(١٧٩٣)

ابتدأ الأمر على هذه الطريقة. أنا لَمْ أتفوه بشيء. لا شيء.

«أرثر غانات» هو الذي تحدث إليّ. «أرثر»، طالب، طالب طبّ أيضا، ورفيق. نلتقي إذنْ في «ساحة كليشي». كان الأمر يحدث بعد الغذاء. يريد أن يتحدث إليّ. أُنْصِتُ إليه. يقول لي:

«لندخلْ، لا نبق هنا.» أدخل معه. هذا هو الأمر. يبتدئ الحديث «رصيفُ المقهى، هذا، إنما يصلُحُ لأكلة البَيْض الصباحية، نصف المسلوق، تعالَ هنا» نُلاحظ عدَمَ وُجود الناس في الشوارع بسبب الحرارة. كما أنه لا توجد سيارات أيضا، لا شيء. حين تشتد الحرارة يحدُثُ نفسُ الشيء، لا يوجد من أحد في الشوارع. على كل حال هو الذي قال، في هذا الصدد: « إن أناس باريس يعطون الانطباع دائما بأنهم مشغولون، ولكنهم في واقع الأمر، يتجولون من الصباح إلى المساء؛ الدليل هو أنه لا يكون الطقس جيدا وملائما للتجول، من شدة البرد أم من شدة الحرارة، لا نراهم قط؛ إنهم يتواجدون كلهم في الداخل يتناولون قهوة بالحليب أو كؤوس الجعة. هذا هو قرنُ السرعة الذي يتحدثون عنه. أين هي؟ التغيرات الكبرى! التي يحكون عنها.

كيف؟ لا شي تغيَّرَ في الحقيقة. إنهم يُواصلون تبادُل الإعجاب، هذا هو كلُّ ما في الأمر. وهذا التصرف ليس جديدا، هو الآخَرُ.

إنها كلماتٌ، وحتى هي ليست بالكثيرة، وحتى بين الكلمات، من هي التي تغيرت! كلمتان أو ثلاث هنا أو هناك.. كلمات صغيرة..» من إحساسنا بالاعتزاز من جرّاء التفوّه بهذه الحقائق النافعة، ظللنا جالسّين وسعيدين في النظر إلى نساء المقهى.

بعد هذا تطرق الحديث إلى الرئيس «بوانكاري» Poincaré الذي توجَّهَ، هذا الصباح تحديدا، لتدشين مَعرض للكلاب الصغيرة؛ هكذا الحديث يجر الحديث/ من حديث لآخر، تحدثنا عن صحيفة «الزمن» le Temp التي وَرَدَ فيها الخَبَرُ.

قال «أرثر غانات» وهو يمازحني على سبيل المغايظة: «الزمن»، ها هي صحيفة رائدة!». «لا توجد صحيفة أخرى تشبهها لتدافع عن العِرْق الفرنسي!» أجبتُهُ كي أبيِّنَ له بأن لدي كثيرٌ من التوثيق وكي أرد الصاع صاعين: «إن العِرْق الفرنسي يحتاجُها، ما دام أنه لا يوجد!»

قال ملحًا: «بل يُوجد! يُوجد عِرقٌ فرنسي! وهو عِرْق جيد! بل إنه أفضل عِرْق في العالَم ومخدوعٌ جدا مِنْ يُناقض هذا! »، وهكذا انطلق في تأنيبي. بطبيعة الحال ظللتُ صارما معه.

«ليس صحيحا، ما تطلق عليه لفظَ العِرْق، إنه فقط هذا الخِلْط الكبير من الحقَراء من طينتي، والأرامص والأغامص، وقصر القامة والأقزام والمرتجفين الذين وصلوا إلى هنا يُطاردهُم الجوعُ والطاعون والأورام والبَرْد، أتوا إلى هنا مهزومين من جهات العالَم الأربع. لم يستطيعوا أن يذهبوا أبعدَ من هذا المكان بِسَبب البحر. هذه هي فرنسا، وهؤلاء هم الفرنسيون.

قال لي بشيء من رصانة وحزن:

– باردامو، إن آباءنا يستحقوننا جيدا، لا تقُلْ سوءا!...

– أنت على حق، أرثر، أنت على حق في هذا! حقودون وطيعون ومن تعرضوا للاغتصاب والسرقة ومَنْ هُم كذلك منتزعي الأحشاء وحمقى دائما، إنهم يستحقوننا جيدا! تستطيع أن تقول ما قلته! نحن لا نُغيِّر! لا جوارب ولا أسيادا ولا آراء، أو أنه لاحقا، لن يستحق الأمر العناء. أمّا نحنُ فقد وُلِدْنا أوفياء، ونموت من جرّاء هذا الوفاء! نحن الجنود المجّانيون والأبطال من أجل الجميع والقردة الناطقة، كلمات تعاني، إننا منابيك الملك الفقر. إنه هو الذي يتحكم فينا. حينما لا نكونُ عاقلين يقوم بالضغط علينا... أصابعهُ حول عُنُقنا، بشكل دائم، إنها تُعيقنا عن الكلام، وعلينا أن نكون حَذِرين إذا ما أردنا أن نُحافظ على قدرة الأكل.. إنه يخنق من أجل لا شيء.. إنها ليست حياة...

– يوجد الحب، يا «باردامو»!
أجبته:
– «أرثر»، الحبُّ هو اللانهائي الذي يوضع تحت إشارة الكلاب الصغيرة، وأنا أمتلكُ كرامتي..
– لنتحدث عنك! أنت فوضويٌّ، هذا كل في ما الأمر!»
إنه ماكر صغيرٌ، في كل الحالات، ها أنتم ترون الأمر من هنا، وفي كل ما كان متقدما في آرائه.
قلتُ له:
– «لقد قلتَهَا، أيّها المنتفخ. قلتَ إنني فوضوي! وهنا أفضل دليل، وهو أنني قمتُ بتأليف نوع من صلاة ثائرة واجتماعية ستقول لي عنها، على وجه السرعة بأنها قصص: الأجنحة الذهبية! هو العنوان! وقمتُ حينها بتلاوتها:
– إن صانعاً أعلى يقوم بعَدّ الدقائق والفلوس، هو صانعٌ يائس ودائم الدَّمدمَة مثل خنزير. خنزيرٌ بأجنحة من ذهب يسقطُ في كل مكان، البطن في الهواء وهو جاهز للمداعبات، إنه هو، هو سيدنا. لنتبَادَل العناق!
أجابني:
«إن ما قمتَ بتأليفه، هذا المقطَع الصغير، لا يصمُدُ أمام الحياة، إذ أني مع النظام الحالي ولا أحب السياسة. وعلى كلٍّ حين يأتي اليوم التي يُطالبني فيه الوطنُ بإراقة دمي من أجله، سيجدُني بكلِّ تأكيد، غير متهاون، ومستعدا للإجابة.»
بالتأكيد كانت الحرب تقتربُ منا دون أن ننتبه لها، ولم أكن على ما يُرام. هذا النقاش القصير ولكن الحيوي أتعبني. ثم إنني أحسستُ بالانفعال لأن النادل تعاملَ معي بشيء من الدناءة بسبب الإكرامية. وأخيرا تصالحتُ مع «أرثر» كي ننتهي على ما يرام. كنا متفقين تقريبا على كل شيء.
قلتُ مُوافقاً، بِجوٍّ من التصالُح:
«صحيح، أنتَ على حقّ تحديدا، ولكننا في نهاية الأمر نتواجد في وضعية شاقة، ونحن نشتغل كثيرا وبقوة، أنت لا تستطيع أن تقول لي العكس...أما نحن الجالسين على مَسامير فقد كنا قادرين على إطلاق النار. على ماذا حصلنا؟ لا شيء. ضربات هراوات فقط، متاعب ومشاكل وتلفيقات ثم أيضا مَقَالِب. يقولون بأنهم يشتغلون. إن هذا الشيء هو الأكثر بذاءة بالمقارنة مع باقي الأشياء الأخرى، عملهم هم. نحن نتواجد في القاع نُكابد، ذوي روائح كريهة، ثم ها نحن! أنا في ما فوق، من أعلى الجسر، في الهواء المنعش، يوجد الأسياد الذين لا يقلقون، بصحبة نساء جميلات ورديات ومنتفخاتٍ عُطورا على أفخاذهنّ.
يتمّ إصعادنا إلى الجسر. حينهَا يضعُون قبَعاتهم العالية ويقذفون في وجوهنا: «عصابة القذرين، إنها الحربُ التي يعلنون. سوف نُواجه هؤلاء السَّفَلة الذين يتواجدون في الوطَن رقم اثنين، سنسحقهم. هيّا، هيّا. يوجد كل ما يلزم على متنها. «هيّا معا! صيِّحوا، لِنَرَ في البداية صخبا كبيرا، وليكُن اهتزاز : يحيا الوطنُ رقم واحد! يجبُ أن تُسْمَعُوا من بعيد! مَنْ كان صياحُهُ الأقوى سينال الميدالية ومُلبَّس! وَيْحكُم! مَنْ لا يُريدون أن يموتوا في البحر، يمكنهم دائما أن يموتوا على الأرض حيث الموت أقرب مما هو عليه هنا!»
قال لي «أرثر» مُوافقاً، وقد بدا لي، بالفعل، بأنه السهل إقناعُه:
– الأمر على ما قلت، بالتحديد.
ولكن بالتحديد، أمام المقهى الذي كنا جالسين فيه، مرّت كتيبةٌ عسكرية، وكان الكولونيل متقدما على فرَسِه، وحتى وإن كان يبدو ودودا وقويَّ الجسم، في شيء من أبهة، فأنا لم أُصْدِر سوى وثبة إعجاب.
صرختُ في «أرثر»:
– «سأذهب لأرى إن كان الأمر على هذه الشاكلة.
وهكذا كان انخراطي في الجيش، عَدْوا أيضا.
صرخ بي، وقد امتعض بسبب وَقْع موقفي البطولي على الجُمهور الذي كان ينظر إلينا:

– أنت لا شيء، أيها الغبي فيرديناند!»
استأتُ قليلا من موقفه، ولكنه لم يُغيِّرْ من موقفي. تبعتُ خطوتي. قلتُ في نفسي« لقد ولجتُ في الأمر، وسأبقى فيه!»
«سوف نرى، أيها الأحمق!» كان عندي بعضُ الوقت كي أصرخ فيه قبل أن ندور حول شارع مع الكتيبة خلف الكولونيل وموسيقاه. لقد حصل الأمر على هذا الشكل، بشكل دقيق.
تمشينا كثيرا. كانت ثمة شوارع كثيرة، ثم إنه كان فيها مدنيُّون وزوجاتهم وهم يصدرون صرخات تشجيع، ويلقون علينا بالورود، من الأرصفة وأمام المحطّات ومن الكنائس. كان يوجد من بينهم وطنيّون... هطلتْ أمطارٌ، فقلّتْ التشجيعات، شيئاً فشيئاً، ثم اختفتْ، ولَمْ يَبْقَ أحدٌ على الطريق. لمْ نَبق إذنْ سوى فيما بيننا؟ البعض خلف البعض الآخر؟
الموسيقى توقَّفَت. قلتُ في نفسي، حينها «كخلاصة حين رأيتُ كيف تدور الأشياءُ، أصبح الأمرُ بعيدا عمّا تصورته! كان يتوجب أن نبدأ من جديد!» كنتُ سأغادرُ. ولكن قُضي الأمرُ.
كانوا قد أغلقوا الباب بهدوء خلفنا نحن المدنيين. لقد كنا نشبه فئرانا.
بمجرد أن نلج في هذا العالم فنحن موجودون فيه بالفعل.
جعلونا نمتطي خُيولا، ثم بعد مرور شهرين من الامتطاء أنزلونا إلى الأرض. ذات صباح جاء الكولونيل يبحث عن فَرَسه، كان ضابطه المُرافق قد امتطاها وغَادَرَ، لم نكُن نعرفُ إلى أين، في مكان، تمر منه الرصاصات، من دون شك، بسهولة أقل من مرورها وسط الطريق. هنا تحديدا انتهى بنا الأمرُ، الكُولونيل وأنا، وسط الطريق، وأنا ماسكٌ السجلّ الذي يُدوِّنُ فيه الأوامر.
بعيدا في قارعة الطريق، أبعدَ ما نستطيع الرؤية، كانت ثمة نقطتان سوداوان، في الوسط، مثلنا، ولكنّ الأمرَ كانَ يتعلق بألمانيين منهمكين في إطلاق النار منذ أكثر من ربع ساعة.
الكولونيل كان يعرف، ربما، لماذا يقوم هذان الألمانيان بإطلاق النار، والألمانيان ربما كانا يعرفان السبب، أما أنا، ففي الحقيقة، لم أكن أعرف السبب. بحثتُ في أقصى ذاكرتي فاكتشفت أني لم أُسِئْ إلى الألمان. لقد كُنتُ دوما شخصاً مُحبّباً، ومؤدبا معهم. كنت أعرف الألمان قليلا، درستُ في إحدى المدارس الألمانية، حينما كُنت طفلا، في ناحية هانوفر. كنت قد تحدثتُ لغتهم. كانوا كتلة من أوغاد صغار يصرخون بعيُونهم الشاحبة والمختلسة مثل عيون الذئاب. كما كنا نذهب معا لمداعبة الفتيات بعد انتهاء المدرسة في الغابات المُجاورة حيث نتعلم الرماية وإطلاق النار من مسدسات كنّا نشتريها بأربعة ماركات. كنّا نشربُ الجعة الحلوة. ولكن أنْ يقوموا الآن بإطلاق النار علينا الآن ووسط الطريق، دون أن يأتوا، في البدء، للحديث معنا، كان يوجد هامشٌ، بل ثمة هُوَّة. ثمة اختلافٌ كبير.
الحربُ كانت، تحديداً، كلَّ الأشياء التي لا نفهمها. لم يكن للأمر أن يستمر على هذا الشكل.
لقد حدث لهؤلاء الناس شيءٌ ما استثنائي. شيءٌ لم أحسّ به على الإطلاق. لم أستطع أنْ أفطن له...
مَشاعري تجاههم لم تتغير. على الرغم من كل ما حدث كانت تنتابني رغبة في محاولة فهم طبيعتهم العنيفة، ولكن كانت لدي رغبةٌ أكبرُ في مغادرة المكان، بشكل كبير ومُطلق، وقد بدا لي الأمر، بشكل مفاجئ، وكأنه وَقْع خطأ مريع.
على كل حال، قلت في نفسي:
«في وضع مماثل ليستْ ثمّة ما يمكنُ أن يُفْعَل، لا شيء سوى الهرب.»
فوق رأسينا، على بعد ميليمترين، بل على بعد ميليمتر من صدغينا تأتي مهتزّةً الواحدة تلو الأخرى هذه الخطوط الطويلة من الفولاذ المُشوِّقة التي ترسُمُها الرصاصات التي تريد قتلنا، في هواء الصيف الحار.

لم أُحِسّ أبدا قدر ما أحسستُ الآن من أني غير نافع ومفيد بين كل هذه الرصاصات وأشعة هذه الشمس. سخرية كبيرة جدا وشاملة.
لم يكن عمري آنذاك يتجاوز العشرين سنة. مَزَارع مهجورةٌ في البعيد، كنائس فارغة ومفتوحة، كما لو أن القرويين غادروا هذه المزارع في النهار، غادروا كلهم، إلى حفلة من الجهة الأخرى من المقاطَعة، وتركوا لنا، في ثقة، كل ما يملكون، باديتهم وعرباتهم ونقّالاتهم وحقولهم وعقاراتهم المُسوَّرَة والطريق والأشجار وحتى البقر وكلبا مع سلسلته، كل شيء. كل هذا كي ننعم بالسكينة ونفعل ما نريد أثناء غيابهم. لقد كان الأمرُ وَدودا من جانبهم. قلت في نفسي: «مع كل ذلك، إن لم يكونوا في مكان آخر! لو كان لا يزال أناسٌ يتواجدون من هنا، بالتأكيد ما كنا لنتصرف بهذه الطريقة الخسيسة! السيّئة جدا! ما كنا لنجرؤ على فعلها أمامهم! ولكن لم يكن يتواجد أحدٌ كي يُراقبَنَا! لا أحد سِوانا، مثل زوجين يقترفان فواحش حين ينصرفُ الجميع.»
فكرتُ في نفسي أنا أيضا(خلف شجرة) بأني كنت أتمنى لو رأيتُهُ هنا، هذا الشخص الذي حدثوني عنه كثيرا، ويشرحوا لي كيف كان يعمل حين أصابته رصاصةٌ في بطنه.
هذان الألمانيان القاعدان في الطريق العنيدان والقناصان، يطلقان النار بشكل سيّء، ولكن يبدو أنهما كانا يتوفران على كثير من الرصاص، مَتَاجر بأكملها من دون شك. الحربُ بالتأكيد لم تَكُن قد انتهت بعد. أما الكولونيل، فيجب القول بأنه أبان عن شجاعة مدهشة. كان يتجول في وسط الطريق ثم يتنقل طولا وعرضا بين مَسَار الرّصاصات ببساطة كبيرة، كما لو أنه ينتظر صديقاً على رصيف محطة، فقط بشيء من نَفَاد صبر.
يتوجب عليّ أن أقول الأمر حالا، في البدء كنتُ أمقت البادية، أجدها حزينة، بِمَواحِلِها التي لا تنتهي، بمنازلها الفارغة دوما من ساكنيها وبِطُرُقها التي لا تؤدي إلى أيّ مكان. ولكن حينَ نُضيفُ الحربَ إلى كلّ هذا، فلن يستطيع أحدٌ البقاء فيها.
بدأت الريح تهبّ، عنيفةً، من كل جوانب المنحدر، كانت أشجار الصفصاف تمزج رشّاتها من الأوراق بتلك الأصوات الصغيرة الجافة التي تأتي من هناك وتستهدفُنا. هذان الجنديان المجهولان كانا يُخطئاننا باستمرار، ولكننا كُنّا، وَسَط ألف قتيل، كَمَن يمتلك مَلابِس أنيقة. لم أَعُد أستطيعُ التحرُّك.
لقد كان الكولونيل وحشا! في الوقت الحاضر كنتُ متأكدا من الأمر، أخطر من كلب، ولم يكن يتخيل وفاته. أتصور، في نفس الآن، أنه يتواجد الكثيرون ممن يشبهونه في جيشنا، ناس شجعان، كما يوجدون أيضا ومن دون شك في الجيش المُقابل. مَنْ يعرف كَمْ هو عددُهُم؟ واحد، اثنان، ربّما عدة ملايين في المجموع؟ من هذه اللحظة تحَوَّلَ خوفي الشديدُ إلى رُعب. مع كائنات مشابهة ستستمرّ هذه الحماقة الجهنمية إلى ما لا نهاية...
لماذا سيتوقفون؟ ولم أحسّ من قبلُ مثل هذه القسوة في الأحكام التي يُصدرُها البشرُ والأشياء. تساءلتُ في نفسي: هل أنا إذنْ الجبانُ الوحيدُ على هذه الأرض؟ وفي كثير من الفزع: ...أنا الضائع بين ملايين من المجانين الأبطال والهائجين والمسلحين حتى شَعَر رؤوسهم؟ بِخُوذات ومن دون خُوْذات، من دون خيول وعلى دراجات نارية، وهم يصرخون، في سيارات، يصفرون، رماة، ومتآمرون، وطائرون، على ركبتيهم، يحفرون، ينسلّون، ينطّون نصف دورات في الدروب، يفرقعون، مسجونين على الأرض، كما لو كانوا في سجن مظلم، كي يُدمّروا فيه كلّ شيء، ألمانيا، فرنسا والقارات، كلّ من يتنفّس، تدمير، أكثر سعاراً من الكلاب، يعشقون سُعارَهُم(وهو ما لا تفعله الكلاب) أكثر من مائة، أكثر سعاراً، ألف مرّة،

مـن ألـف كـلـب وأكثر شـذوذا مـنـهـا بـكـثير! كُـنّـا جميلين! بالفعل أتقبَّلُ فكرةَ أني كنتُ منخرطا في حرب شديدة الغموض.

نحن عذارى الفظاعة مثلما نحن عذارى اللذة. كيف استطعتُ أن أشكّ في هذه الفظاعة وأنا أغادر ساحة «كليشي»؟

من يستطيع أن يتنبأ قبل الدخول، حقيقةً، في الحرب بما تحتويه روحُ البشر القذرةُ والبطوليّة والكسولة؟ في الوقت الحاضر، كنتُ محصوراً في هـذا الـهـروب الجمـاهيري نـحـو الموت الجمـاعـي ونحو النار.. كان الأمر يأتي من الأعماق، وها قد وصل.

لم يكن الكولونيل يُظهر علامات تردُّد، كنتُ أراه يتلقى على المنحدر رسائل صغيرة من الجنرال وكان يمزّقها بعدئذ، كانت غير ذي أهمية، وكان يقرأها بلا عجلة، بين الرّصاصات.

لم تكُن أية واحدة منها تتضمن أمراً واضحا بوقف هذه الفظاعة.

لم تكن الأوامر القادمة من فوق تقرّ بوجود خطأ. خطأ فظيع.

خطأ في توزيع وَرَق اللعب. كان القصد منها هو مُناوَرات من أجل الضحك، وليس من أجل القتل. لكن ليس هذا! لقد كان جنرال الفرقة العسكرية، زعيمنا جميعا، يكتب، من دون شكّ، إلى الكولونيل: «استمرّ، يا كولونيل، أنتَ على الطريق الصحيح!» كان الكولونيل يتلقى رسالة كلّ خمس دقائق، عن طريق رَجُل اتّصال، كان الخوفُ يجعله أكثرَ خضرة وأكثرَ جُبْنا. كُنتُ سأجعل منه أخي، ولكن لم يكن لدينا وقتٌ للتقارُب كذلك.

إذنْ لم يكُن ثمّة من خطأ. وما كنا بصدده من تبادل إطلاق النار، كما نفعل، من دون أن يرى بعضنا البعض، لَمْ يكُن ممنوعا! كان جزءاً من الأشياء التي يمكن القيام بها من دون الحاجة إلى توبيخ. بل كان شيئا مُعتَرَفا به ويحظى بالتشجيع من دون شكّ من قبيل الأناس الجيدين، مثلما هو شأنُ القُرْعة أو الخطوبة أو الصيد بالكلاب. لا شيء يمكن إضافته. لقد اكتشفت الحربَ كُلَّهَا، للتوّ، وبشكل مُفاجئ. فقدتُ بكارتي. يجب على المرء أن يكونَ لوحده أمام الحرب، مثلما كنتُ أنا أمامها في تلك اللحظة، كي يَجدَهَا قاسية، لا من أمام ولا من الجوانب. تم إشعالُ شرارة الحرب للتوّ بيننا وبين الآخرين الذين يوجدون في الجهة المقابلة، وها هي الآن تحترق! مثلما تيّارٍ يمر بين قطعتي فحم في مصباح قوسيّ. والفحم ليس مهيّأً للانطفاء بعدُ.

سنتحمَّلُ عناءَهَا جميعا، الكولونيل كما يتحملها الآخرون، وكلّ مُخاتل مهما كان، لحمُهُ الرديء لن يمنح من لَحْم الشيِّ أكثرَ ممَّا يمنحه لحمي إذا مرّ عليه التيار المواجه.

توجد طرق عدةٌ لتلقّي الموت. آه! كم كنتُ سأدفعُ في هذه اللحظة كي أكون في سجن بدل أن أكونَ هُنا، أنا البليد! مثلا، كي لم أرتكب سرقةً ما، في مكانٍ ما، لمَّا كان الوقتُ لا يزال مناسبا. إننا لا نفكر في أيّ شيء. نَخرُج من السجن أحياء، لا من الحرب. أما ما تبقى، فليس سوى كلمات.

آه، لو كان، فقط، يتبقّى لي الوقت، ولكنه لم يعد موجودا. لم يعُدْ ثمّة شيءٌ يُسْرَق. قلتُ في نفسي كَمْ سيكونُ الأمر رائعاً في سجن هادئ وصغير، حيث الرصاصات لا تمرّ. لا تمر أبدا.

كُنتُ أعرفُ سجنا جاهزا، في الشمس وفي الحرّ. في شبه حُلم فكَّرتُ في سجن «سان جيرمان»، تحديدا، القريب جدا من الغابة، وأنا أعرفه جيدا، وكنتُ، فيما مضى، أمُرّ بالقرب منه كثيرا. كَمْ نتغيَّر! كان يُخيفني حين كنتُ طفلا. السبب هو أنني لمْ أكن أعرفُ الرِّجالَ بعدُ. لن أُصَدّقَ أبداً ما يقولون ولا ما يُفكرون فيه. إنهم بشرٌ ولا يتوجب أنْ نخافَ إلا منهم، وبشكل دائم.

كَمْ من الزمن سيطول هذيانُهُم، حتى يتوقف، هؤلاء الوحوش، مُنْهَكين أخيرا؟

من الأدب الأرميني

أفضل إنسان في العالم

فاردليس بيتروسيان

ترجمة: نوفل نيوف★

قالت لي المناوبة في الفندق:

- لا يوجد إلا مكان واحد، ولكن مع جار مريض.

لم يكن لدي مخرج فاضطررت أن أوافق. ولكن قد يعترض المريض؟

فطلبت من المناوبة أن تتصل به هاتفيا وتسأله. ثم نظرت إلى ورقة أمام المناوبة. كانت ورقة عادية اقتطعت من دفتر مدرسي ذي مربعات، وفي كل مربع إشارة صليب بقلم أحمر. ومعنى ذلك أن الحجرة مشغولة. أما في الفندق فالوضع خلاف ذلك، إذ يمكن أن يتعايش في الحجرة الواحدة شخصان أو ثلاثة أو أربعة. لا أعرف لماذا خطر لي ذلك. كلمته المناوبة بالهاتف.

- يقول: تفضل، بل سأكون سعيدا. - كان صوتها مشوبا بالشك.

- اصعد الى الطابق الثاني، الحجرة الثامنة.

تبين أن جاري رجل طاعن في السن، وربما يناهز السبعين من العمر. قال:

- آ، ا، ها أنت جئت، اعذرني لأني مريض.

- ماذا تقول، فأنا من يجب عليه أن يعتذر، ولكن لم يكن لدي مخرج آخر...

وضعت الحقيبة قرب الخزانة وتناولت المحفظة. سألني:

- هل ستخرج؟

- قالت الممرضة انك صحفي. أهذا صحيح؟

قلت له:

- أشتغل في جريدة، أأحضر لك شيئا؟ لبنا أو ماء معدنيا، مثلا؟

- أشكرك.

خرجت إلى الشارع. كان علي أن أقابل في مكتبة المدينة يرانوهي فوسكاتيان. فقد أقلقتني رسالتها التي استلمناها منها في هيئة التحرير. تبدو وكأنها قصة عادية. اثنان يربط بينهما الحب والصداقة ويلتقيان. ولكن الشاب قال لها مرة:

«لن نلتقي بعد الآن».

وماذا، إن ذلك كثيرا ما يحدث... ولكن عبارة واحدة في رسالتها أقلقتني: « إنني أكره العالم كله،أكره الجميع. من أصدق بعد هذا؟ لم أعد أصدق أحدا أو شيئا ».

ها هي المكتبة.

- أتريد يرانوهي؟ - ردت فتاة كانت جالسة في الغرفة الأولى، - أأنت من الجريدة؟

ذهبت الفتاة إلى الغرفة الثانية، وبعد قليل انفتح الباب مرة أخرى وخرج من هناك أربع فتيات أو خمس.

- أنا يرانوهي، - قالت واحدة كانت أصغرهن وربما أجملهن. بادلتها السلام.

- وبخه كما ينبغي، - قالت إحدى الفتيات، - لا تبخل بالكلام. فهو يستحق.

- هنّ يعرفن كل شيء، - قالت يرانوهي، - لقد انتهى عملنا اليوم، اجلس.

- ربما تأتينني إلى الفندق. - قلت، - في الحقيقة، ان جاري في الحجرة مريض، ولكنه مسن ولن يضايقنا.

لاحظت أن الفتيات تبادلن النظرات بأسف، فقلت: - إذا دعت الضرورة فسأتحدث معهن أيضا.

- كما تشاء، - قالت يرانوهي، - أأحضر الرسائل معي؟

- أية رسائل؟

- رسائله...

نظرت إليها. الرسائل... أي تلك الرسائل التي كتبها لها، والتي ربما كان فيها اعترافات بالحب، وعواطف وأسرار... خيّل إليّ أن التعجب أصاب أيضا حتى الكتب المتراصة جنبا إلى جنب قرب الجدار، ولكنها اعتصمت بالصمت، شأنها شأني.

- الرسائل فيما بعد، - قلت لها، - إذا اقتضى الأمر...

★ مترجم من سورية

ـ سأجيء، ـ قالت يرانوهي.
جاءت.
قليل ما أضافته إلى مضمون رسالتها. بل وأنا أيضا استمعت اليها بقليل من الاهتمام. كان ثمة فكرة ما تنضج في داخلي بإلحاح ولا تستطيع أن تجد لنفسها اسما. وبينما كنت أطرح الأسئلة كان دماغي مشغولا بالعثور على تلك الفكرة البالغة الأهمية.
ـ أحقا هو إنسان سيّئ؟ ـ سألتها أخيرا.
ـ سيّئ؟ ـ قالت الفتاة، ـ ما في ذلك شك.
ـ ولكن كيف أحببته، إذن؟
ـ لا أعرف. ربما لم أميز. فالناس يكذبون. جميعهم يكذبون...
ـ جميعهم؟
ـ لماذا تتعجب؟ ـ ونظرت يرانوهي إليّ بتهكم وكأنها تشفق على من لا يفهم هذه الحقائق البسيطة. ـ أخته، أصدقاؤه، أصدقائي، الأقرباء، الجميع !
تململ العجوز في مكانه، وسعل ثم تناول عن الطاولة كأس ماء وشرب. التفت إليه، لعله بحاجة إلى شيء؟
ـ تحدثا، تحدثا، ـ قال العجوز ردا على نظرتي المتسائلة.
لم تنظر الفتاة صوبه. كانت تبحث عن شيء في حقيبتها. لاحظت أن أصابعها ترتجف، واكتشفت أنني مسرور بذلك. كانت نظرتها مرتدة إلى أعماقها، وربما لهذا السبب مضى وقت طويل دون أن تتمكن من العثور على ضالتها. خطر لي أنها كانت مولعة بالشاب، فحاولت أن أجد في هذا تفسيرا لما سمعته منها للتو، ورغبت في أن أتصور ذلك الشاب وأنظر في عينيه...
أشعلت سيجارة. فأنت عندما لا تستطيع قول شيء، عندما لا تجد كلاما تتابع به الحديث يكون إشعال سيجارة أفضل حل. حينئذ تتجمع أفكارك وقد تجد الكلمة المبتغاة بالذات، أو واحدة من تلك الكلمات تحديدا.
سألت العجوز:
ـ ألا تدخن؟
هز رأسه بالنفي.
أخيرا وجدت الفتاة ما كانت تبحث عنه فمدّت يدها إليّ بصورة فوتوغرافية قائلة:
ـ ها هو.
نظرت إلى الصورة. كانا معا في أرجوحة دوارة. وكانت هي راكبة على نمر.
ـ آه، أنت شبيهة بنازار الشجاع. ـ حاولت أن أمزح، ـ انك جعلت من النمر حصانا!
ـ نمر من ورق، ـ قالت الفتاة، ـ رسمه أحد معارفنا. لقد ضحكنا كثيرا في ذلك اليوم. ولا يزال ذلك الضحك يرن في أذني. ولكنني أعرف الآن أنه منافق. فحتى في الضحك كان ينافق...
أعدت النظر إلى الصورة. بالطبع لم يكن ضحك الشاب يترامى إلى سمعي من الصورة الفوتوغرافية. ولكن خيل إليّ أن ثمة بسمة تبعث الدفء في هذه الصورة. بسمة شاب. فهل البسمة المنافقة تدفئ أيضا؟ لا أدري.
نظرت إلى الفتاة بحزن. فلماذا تريد أن تحذف من حياتها يوما كاملا؟ لقد كان على ما يبدو يوما سعيدا. كم هي في هذه الصورة خالية البال ومسرورة...إلا أن يرانوهي لم تكن تسمع أفكاري، مثلما لم أكن أسمع الضحك في الصورة. تابعت قائلة:
ـ كان طفلا، طفلا كبيرا.كان يستلم مرتبا ضخما ويوزعه كيفما اتفق. وحين كانوا لا يعيدون له الديون لم يكن يسأل أو يطالب بإعادتها. وبسبب الشقة ذهبت أنا إلى المصنع، أوضحت أننا على وشك... فأعطوني شقة. لم يكونوا يعرفون شيئا عني إطلاقا. ولكنه انزعج لأنني ذهبت إلى المصنع. لماذا؟ لا أدري...
تكلم العجوز فجأة.كنت أظنه غافيا وهو مستلق مغمض العينين. إذن. كان يستمع.
...انه نسخة طبق الأصل عن صديقي آكوب رفائيليان. فهو أيضا كان ينسى استرجاع الديون. لقد توفي في نوفمبر الماضي. كان معاشه التقاعدي كبيرا . كان يقول: « كم أحب تقديم الديون للناس السيئين ! لأنهم بعد ذلك يتجنبون مقابلتي ظنا منهم أنني سأطالبهم بالتسديد ».
قال ذلك وانخرط بالضحك. ـ كان إنسانا غريب الأطوار ! إنسانا طيبا كان.
ضحكت يرانوهي أيضا.ولكن العجوز أغمض عينيه مرة أخرى. كانت الصورة الفوتوغرافية لا تزال على الطاولة. لم تكن الأرجوحة تدور. وبدت بسمة الشاب الآن كئيبة.
ـ وماذا بعد؟
وسرعان ما عثرت الفتاة على سلسلة الحديث المقطوعة.
ـ آه، بخصوص الشقة. قل لي: هل كان في تصرفي ما يسيء؟

هل أغضبته؟ ليتنا تخاصمنا، ليتني على الأقل عرفت...
لم أقل شيئا. بدا العجوز غارقا في النوم. كان يشبه رسما على ورق شفاف وضعه أحد على
وسادة بغية تعليقه على الجدار فيما بعد.
- إنني أستمع، - قلت ليرانوهي.
- يحب أبي رواية هذه القصة: وثب ذئب إلى كتفي إنسان وقال له: إذا أخذتني إلى مكان يرد فيه الإنسان على المعروف بالمعروف أخليت سبيلك.
- حسنا، - قال الإنسان. وانطلقا في الطريق. ولا يزالان على هذه الحال، لم يصلا إلى ذلك المكان حتى الآن. ثلاثة آلاف عام والإنسان يحمل الذئب على كتفيه. في الماضي لم أكن أصدق أبي. كنت أناقشه. ولكنني الآن أرى أنه على حق...
تألق بصيص ما في عيني العجوز، بل وحاول أن يجلس في السرير وهو يقول:
- غبية هذه القصة. إياك أن ترويها في مكان آخر!
- سأرويها، - لم تتراجع الفتاة، - وسأسوق قدر ما ينبغي من البراهين عليها! أتريد؟
- لا أريد! - وخبا البصيص في عيني العجوز. - لا أريد.
كان المطر يهطل في الشارع. وخيم الظلام.
- ربما نخرج؟ - قلت للفتاة. ظننت أن العجوز يريد أن يبقى وحده. - إنني مولع برذاذ المطر. وأنت؟
- لقد حملت ممطري حيطة، - قالت يرانوهي، - فلنخرج إذا شئت.
كان المطر قد طرد من الشارع عددا كبيرا من
الناس ولم يبق إلا من يرتدي المماطر وبضعة «مجانين» مثلي. وبفرح لمحت اثنين أو ثلاثة من أولئك «المجانين». كانوا حاسري الرؤوس، يرتدون جاكيتات خفيفة واقفين في محطة الحافلة يتناقشون ويقهقهون.
نظرت يرانوهي إليهم باستنكار قائلة: - ممسوسون!
- أنا أيضا دون ممطر!
- عفوا...
- لا، لا بأس! كل ما في الأمر أنني أحب هؤلاء «الممسوسين».
وهل كان نيرسيس يحب المطر؟
- كنا جالسين في السيارة، - قالت الفتاة، - هل تعرف ماذا كان يقول؟ يجب ألا يكون لدى الإنسان إلا بذلتان وزوجان من الأحذية و... ديون. ولا شيء آخر. ويجب أن يتجول في العالم قدر ما يستطيع. أليس ممسوسا؟

ضحكت. فنظرت هي إلى السماء وضحكت أيضا. صدقا، خيل إلي فجأة أن خيوط عجين رفيعة تتدلى من السماء، ملايين الخيوط! وفجأة تذكرت قريتي وأمي التي كانت تعلق تلك الخيوط على حبال الغسيل مقابل الشبابيك، فأظل بضعة أيام أرى العالم من خلال الفراغات الضيقة المتكونة بين أشرطة العجين تلك. ثم شبّ في داخلي شيء بالغ الدفء ورغبت في أن أشاطر يرانوهي هذه الذكرى، لكنني عدلت عن ذلك خشية أن تضحك مني.
- هل رجعتما؟ - سأل العجوز.
كنت قد دخلت الغرفة على أصابع قدمي ظنا مني أنه نائم، إذ لاحظت وأنا في الشارع أن الضوء مطفأ في نافذتنا.
- كيف حالك؟ - سألته.
- جيد. ثمة طعام على الطاولة جبن رائع.
أشعلت النور. كان على الطاولة زجاجتان فيهما ماء معدني.
نظرت إلى العجوز بشيء من الحرج. فقال:
- لقد طلبته من المناوبة. فلتأكل. إنه جبن لذيذ للغاية. أعرف أن الصحفي إنسان شرود ينسى نفسه، - وضحك ثم قال: - هناك لبن أيضا.
- هل جئت من يريفان؟ - سألته.
- بل من كراسنودار. قررت أن أرى وطني لآخر مرة، - كان في صوته رنة كآبة، ثم ضحك، - إنني أمزح، طبعا. كل ما في الأمر أنني اشتقت إلى مناطقنا...
صمت، وأطال الصمت ثم سأل:
- كيف الفتاة؟ هل تابعتما الحديث؟
- كان المطر يهطل.
لاحظت أن العجوز ينظر إلي بتمعن، وتهيأ لي أنني أخطأت. فقد تبدت في عينيه الزرقاوين كآبة لا تلتقط.
- هل ستطول إقامتك هنا؟ - سألته.
- ريثما أتعافى.
- إذن فأنت ولدت هنا... - وأردت أن أسأله أيضا لماذا نزل فندقا وهل لديه في المدينة أقرباء حقا، إلا أنني عدلت عن السؤال.
- مدينة جيدة، - قلت.
- جدا. لم أزرها منذ خمس سنوات.
(أغمض العجوز عينيه. خيل لي أنه يسمع ذلك الحديث من جديد:

ـ ماذا قال أبوك أيضا؟

ـ لم أسترسل في الأسئلة. قال إنهم حددوا له معاشا تقاعديا ، ستين روبلا. يريد أن يقيم تمثالا على ضريح والدتي. قال إنه اشتاق إلى المدينة...

ـ بأية أموال سيقيم التمثال؟ ـ رفعت الكنة صوتها. ـ أبمعاشه التقاعدي ستين روبلا؟ علام يعتمد؟

ـ علام يجب أن يعتمد؟

ـ أن نعيش في غرفتين، أربعتنا !

لم يستمع إلى بقية الحديث، ولم يكن به رغبة للاستماع. ولم ينتبه ابنه وكنته إلى أنه في الحمام يغتسل...)

فتح العجوز عينيه ونظر إلي بشيء من الخوف. لعله ظن أنني أنا أيضا سمعت ما كان يسمعه.إلا أنني لم أكن أسمع شيئا. ما إن لاحظ أنه أطال الصمت حتى فتح عينيه، وقال:

ـ جبن جيد، أليس كذلك؟

ـ جدا.

ـ قبل ثلاثة أيام التقيت بصديق قديم. كنا ندرس معا ذات يوم. قادني إلى المقبرة وقال: «ها هم رفاقنا. كلهم يرقدون هنا الآن!» نظرت إلى شواهد القبور، قرأت الأسماء. لم أحضر موت أي منهم، فكان يصعب عليَّ أن أصدق أنهم راقدون تحت تلك الشواهد. كم تقدر عمري؟

ـ ستون، خمس وستون...

ـ أربع وسبعون.

دققت النظر بالعجوز. في تلك اللحظة كان يمكن تقدير عمره بمائة سنة.

ـ هل ستكتب عن هذه القصة؟

ـ لا أعرف، سأتحدث مع الشاب. ولكنه ليس موجودا في المدينة. لا أعرف...

ـ ما تلك الحماقة التي روتها عن الإنسان والذئب؟

(صباحا وهو يغادر البيت حاملا حقيبة بيده سأله ابنه:

ـ إلى أين؟

ـ أريد أن أحل ضيفا على صديقي القديم آليك. فقد ألح علي بالرجاء. سأعود، أبقى عنده يومين، ثم... أشد الرحال!

ـ ولكنك قلت إنك قد...

ـ وهل صدقتم؟ فمن يتركني أتقاعد؟نظر ابنه إليه بريبة، فيما قالت الكنة:

ـ أبوك رجل قوي، وبوسعه أن يعمل عشر سنوات أخرى...

جاء إلى الفندق. وفي المساء أصيب بجلطة. قال الأطباء إن الجلطة شديدة الخطر، وإذا لم يتعرض لجلطة ثالثة فلا داعي للخوف. بل وسمحوا له بالنهوض أحيانا. فقد أصابته الجلطة الأولى في العام الماضي /.

تذكرت فجأة أنني لم أتعرف على اسمه بعد.

ـ مراد فاردابيتيان، ـ قال. ـ ولكنني أفضل أن تناديني باسمي الأول «مراد» فقط.

ابتسمت. إنه يكبرني بأربعين عاما، وطيلة الأعوام الأربعة والثلاثين الباقية لم نتعارف. فكيف لي أن أناديه باسمه الأول مجردا «مراد»؟

صباحا التقيت يرانوهي في المكتبة وقد أحضرت الرسائل وعددا من القصاصات. ولسبب ما قررت أن أقرأ القصاصات تحديدا.

«يرانوهي، أرجوك ألا تنزعجي.مساء، بعد العمل سأذهب إلى فريج لإصلاح السطح. قريبا سنتزوج /ضحك، تصفيق/. اذهبي إلى المسرح مع أختي، حسنا؟»

«واأسفاه! لماذا تخاصمت يا يرانوهي مع أختي آربيك؟جئت ولم أجدك. إنني مستعجل. علينا أن نجيء بالطبيب من يريفان لوالدة فردان. أ نتركه يذهب وحده؟ سأراك غدا، حسنا..؟»

لم أقرأ الرسائل. فجأة خيل إلي أنني أنظر من ثقب القفل إلى نفس لا أعرفها.

ـ يبدو أنه شاب جيد.

نظرت الفتاة إلي متعجبة. فأردفت قائلا:

ـ لا أعرف. ربما لو تعرفت عليه لغيرت رأيي به. ولكنها، صدقا، رسائل جيدة ! ـ لاحظت أن الفتاة ما زالت تنظر إلي متعجبة. ـ وأنت، أما كنت ذهبت لمساعدة صديقتك؟

ـ طبعا، كنت ذهبت. لو كان لدي وقت فراغ. فالجميع يتصرفون على هذا النحو.

ـ الجميع؟..

ـ الناس الأذكياء.

ـ وإذا كان صديقك بحاجة إلى مساعدتك عندما تكونين مشغولة بالضبط، ولست في مزاج رائق؟..

ـ على الصديق أن يفهم أنني لا أستطيع.

ـ وإذا كانت الحاجة ماسة؟..

ـ لقد انتظرته حوالي عشر مرات في ثياب الخروج ولم يأت.

كان يمكن إصلاح السطح يوم الأحد. أما المسرح...
ـ كان يمكن إصلاح السطح يوم الأحد ـ أجبت آليا ـ ولكن بعض الأشياء ربما لا يمكن...
لمحت كآبة في عيني يرانوهي. وقد أكون أنا من اختلقت ذلك،رغبة مني في أن تحدثني المزيد عن كآبتها...
لو كان لي لأصدرت أمرا يمنع التحدث عن حب مضى، ويمنع قراءة رسائل مضى عهدها والاحتفاظ بصور فوتوغرافية فات زمانها. فبعد سنوات من القطيعة يصبح كل شيء كذبا، ويبدأ المرء نفسه يسرق ماضيه.
«لو أننا تخاصمنا، أو لو أنني أزعجته مرة واحدة...».
لماذا يا يرانوهي؟ أكان ذلك سيصبح سببا؟ إذ لا يمكن لسبب أن يكون مقبولا لدى اثنين، لأنه لا يوجد في الدنيا اثنان متشابهان...
ـ أنت أيضا رجل، ومن الواضح أنك ستدافع عنه.
هل كانت طيلة هذا الوقت مكتفية بالصمت، أم كانت تفكر بالجدران غير المطلية في المكتبة؟ أو ربما بالجرابات النايلون، أو بأيام البرد التي ستحل قريبا، بألف شيء وشيء... إلا أن كآبة عينيها، وأصابعها التي ترتعش وهي دون طلاء...
ـ أدافع؟ كلا. بل أحاول الفهم والتوضيح،ربما...
ـ هيهات أن تقنعني. ثم ما الذي سيتغير في المحصلة؟ العالم كله؟ مدينتنا؟ الناس؟ أم تراه سيعود؟ كل ذلك كلام فارغ !أنا أيضا أردت أن أقنع والدي، فماذا كانت النتيجة؟ من منا كان على حق؟
مرة أخرى تغلبت على الكآبة التي توترت في أصابعها، في شرايينها، في حنجرتها.
إنني محاسب، ـ قال العجوز ـ عمل ممل ، أليس صحيحا؟ أمارسه منذ أربعين عاما. شدّ ما أفرح عندما يكف أحد عن دفع ضريبة العقم. إذن لقد ولد طفل. ودائما أقدم له ١٠٠ غرام من المشروب. عندنا مهندس.اسمه تيموفي يغوريتش. يقول لي: كان يجب أن تكون شاعرا ! أي شاعر أنا !أما تيريان...
كان العجوز يتحدث وأنا أنظر عبر النافذة في الظلام. كان جالسا في سريره،مدليا ساقيه، مستندا بظهره إلى الجدار.رأيت في زجاج النافذة خياله مختلطا بالشارع، بغرفتنا، بضوء النجوم...وفي النافذة نفسها رأيت فجأة كيف ضغط العجوز بيده على صدره وحاول أن يستلقي... فقفزت. قال لي شيئا لم أفهمه. وبسرعة أرقدته بأقصى ما أمكن من الحذر. قال لي بصوت متقطع: «أشكرك».
لم يتسنّ للمناوبة أن تتصل بالإسعاف. لم ينتظر العجوز الأطباء. لقد مات. كانت تلك ثالث جلطة تصيبه.
ـ سأتصل هاتفيا بابنه، ـ قالت المناوبة.
ـ ابنه؟ ابن من؟
ـ ابنه هو.
ـ أ عنده ابن في المدينة؟
ـ نعم.
غطت المناوبة العجوز بشرشف، ولكنني ظللت لا أستطيع النظر ناحيته. لم أصدق ما حدث. لم أشأ أن أصدق.
كانت الأضواء ما تزال تنعكس في زجاج النافذة، أضواء الشوارع، غرفتنا، النجوم، ولكن وجه العجوز لم يكن موجودا. لم يكن ثمة إلا شرشف أبيض، ولا شيء آخر.
لا أعرف كم مضى من الوقت. دخل إلى الغرفة رجال ونساء. يبدو أن أحدهم كان ابن العجوز،وأحدهم كان الكنة. خرجت إلى الممر، أشعلت سيجارة. اقتربت مني المناوبة. كانت ما بين الأربعين والخامسة والأربعين، يبدو عليها القلق الشديد. وهنا في الممر روت لي كل ما سمعه العجوز وما لم يقله بصوت عال،فدونته بين أقواس.
لم ألتفت حتى عندما كانوا يحملون جثة العجوز على نقالة هابطين، وقالت المناوبة:
ـ يا له من إنسان مسكين. ها هم يأخذونه...
وفجأة تذكرت أن هذا العجوز الذي تلقى الإساءة من أقرب إنسان إليه،لم ينس أن يشكرني قبل دقائق من وفاته وأنا أخلع الشبشب من قدميه... تذكرت أيضا أنه خلال هذه الأيام لم يعرب مرة ولو بكلمة واحدة عن السخط على هذا العالم، على الناس.
دخلت حجرتي. كان على الطاولة عشاء ولم يتسنّ لي وإياه أن نأكله.
عدت في الصباح إلى يريفان. لم أتمكن من مشاهدة ابنه و لا كنته اللذين سيبكيان على قبره طبعا. ولم أتمكن أيضا من رؤية يرانوهي التي كانت ستذكرني مرة ثانية بقصة الذئب والإنسان، تلك القصة الأكثر كذبا بين جميع ما سمعت يوما من قصص.

الأطفال المنسيون

شيترا ديفاكاروني*

ترجمة : ريم داود*

خلال سنوات طفولتي، حين لم يكن هناك ما أتشبث به، كنت أتشبث بعالم خيالي. في الأمسيات التي كان صوت أبي ينبعث فيها عالياً، بلسان أثقله خمر «الروم»، ضارباً في الجدران المتقشرة لأي مكان اتفق أن نعيش فيه حينها، كنت أستلقي خلف أريكة او تحت فراش، وأغمض عيني، وأنزلق الى ذلك العالم الخيالي. في بعض الاحيان.. كان أخي يستلقي هناك أيضا، يلتصق بي بقوة ويمص إبهامه، رغم ان أمي كانت تقول له دائماً أنه قد كبُر على فعل ذلك. كانت فقرات ظهره البارزة تكاد تنغرز في صدري، وكنت أشعر بدقات قلبه تضرب في يدي التي أحتضنه بها، كحوافر حصان هارب... مثل قلبي تماماً. وبعد لحظات.. كنت لا أعود أستطيع التمييز بين دقات قلبينا. ربما ذلك ما جعله هو أيضا جزءاً من عالمي الخيالي.

في تلك الأيام، كانت أسرتنا دائمة التنقل. ترحال محموم يأخذنا من غُرف مؤجرة.. إلى غرفٍ مؤجرَة أخرى.. أكثر حقارة، في كل مرة يفقد فيها أبي عملاً تلو آخر. لكنه كان ينجح دائما في العثور على عمل جديد،لأنه كان ميكانيكياً ماهراً. وربما كان تيقنه من عدم الفشل في الحصول على عمل جديد جزءا من مشكلته. ولكن كانت كل وظيفة أسوأ مما سبقتها، تهبط بنا درجة في حياتنا التي أصبحت كدوامة. لم نكن نتحدث عن الأمر. لم نكن أسرة تناقش الامور. ولكننا كنا نرى ذلك في وجه أمنا.. في الطريقة التي تتوقف بها عن الكلام فجأة، في منتصف الجملة. وتمد بصرها عبر النافذة، ناسيةً أنني وأخي ننتظر أن تنهي كلامها معنا.

تعلّمنا نحن الصغار مهارات خاصة بنا، خلال انتقالنا بين المدن الصناعية الصغيرة، الحارة، في شمال الهند، والتي تحولت بعد فترة – في أعيننا– الى مدينة واحدة.. لها رائحة زيتية ثقيلة.. وغبار كثيف يحرق أنوفنا. تعلمنا كيف نصبح غير مرئيين تقريبا، حين كنا نجلس على المقاعد الخلفية في صفوفنا، نجهل الإجابات.. لأننا لم نتمكن من الحضور للمدرسة لعدة أيام، أو لأننا لم نكن – أصلاً– نمتلك كتباً مدرسية. أو حين كنا نجلس في ركنٍ قصي من مقصف المدرسة ساعة الغداء، لأننا لم نكن نرغب أن يرى الآخرون الخبز البيتي بلونه البنيّ.. الذي كانت أمي تلفه لنا في ورق قديم. كنا ننظر باشتهاء – نظرات جانبية، حتى لا يلحظنا أحد– إلى الملابس المدرسية المنشاة التي يرتديها بقية الاطفال؛ ننظر الى علب الغداء الخاصة بهم.. الملأى بشطائر مصنوعة من خبز تم شراؤه من محلات نظيفة، خبز يبهرك ببياضه الناصع. في كل مرة كان الأطفال يضحكون فيها.. كنا نجفل في خوف. كنت أشد تنورتي الى أسفل، لتغطي الكدمات التي تعلو فخذي.. أو كنا نتأكد من أن أكمام قميصنا لم ترتفع لتظهر الكدمات الأخرى المطبوعة على ذراعينا.

هل كانوا يتكلمون عنا؟.. عن أمي.. وطلبها من بائع الخضروات أن نشتري منه «على النوتة»؟ عن أبي الذي احتاجَ من يسنده ويعيده الى المنزل، بعد أن أمضى وقتاً طويلاً في الحانة حين استلم راتبه آخر مرة؟ كم من الوقت سيحتاجون قبل أن يعرفوا بأمر الصراخ الذي ينبعث من منزلنا في بعض الأحيان؟

تعلّمنا أن نصفف شعرنا بحيث يخفي آثار الجروح الوردية من على جباهنا تحت خصلاته. تعلمنا أن نهرب بنظراتنا بعيداً، وكأننا لا نلحظ نظراتهم الفضولية. تعلمنا ألا نفكر في أمور لا فائدة منها.. ككتاب القصص الذي نسيناه في مكانٍ ما.. في

* مترجمة من عُمان

تنقلاتنا الدائمة، أو ذلك الكلب الضالّ.. الأصفر اللون الذي اعتدنا على إطعامه، او شجرة المانجو التي أحببنا تسلقها، أو بعض الصداقات القليلة التي كوّناها.. قبل أن ندرك أنه من الافضل أن نظل بلا أصحاب.. «ندرك».. أتحدث عن أخي كأنني وإياه كائن واحد. هكذا كنا في تلك الايام.. كان أخي جزء مني.. كذراعي.. كساقي.. جزء لا غنى عنه، أحرص على حمايته بالفطرة، كما يحمي الواحد منا وجهه.. اتقاء صفعة. جزءا يخصك.. ولكنه لا يشغل تفكيرك.
لم يخطر ببالي أبداً، حين كان يتبعني في صمت (لم يكن كثير الكلام).. انه ربما كان له رأي آخر في حياتنا- تلك الحياة المعقدة.. المشوهة.. ككسرٍ تم تجبيره بطريقة خاطئة- والتي تقبلتها لأنها كانت الحياة الوحيدة التي أعرفها. ربما كان ذلك خطئي الاول..
في العام الذي كنت فيه في الحادية عشرة، وكان أخي في الثامنة، انتهى بنا المطاف في «دوليجاره» بلدة تابعة لآسام تقوم على انتاج النفط. بلدة مترهلة.. عديمة الملامح، كصندوق من الورق المقوى.. ترك طويلا في العراء.. تحت المطر. ببلدة تكتظ بالحانات، التي سيكتشفها أبي سريعاً. بلدة من الصعب أن تعثر فيها على محل يقبل البيع «على النوتة». بلدة قابلنا سكانها منذ اول لحظة بوجوهٍ مكفهرة. لهم كل الحق. كنا أبعد ما نكون عن الأسرة المثالية التي تظهرها الملصقات الكبيرة المتناثرة في كل ركن من البلدة، في إطار الحملة الضخمة لتنظيم الأسرة.
أحد تلك الملصقات كان معلقاً على الجدار الخلفي لمدرستنا. أتذكره جيداً، لأنني أمضيت فترات طويلة، ظهيرة كل يوم، أرفع رأسي لأتمعن في الصورة جيداً.. الى أن أشعر بألم في رقبتي. كان عالمي الخيالي يتمحور حول ذلك الملصق تحديداً، في تلك الايام الحارة.. ذات العرق الغزير. عالم خيالي يقودني الى أخطائي الأخرى.
يظهر الملصق زوجين شابين يمسك أحدهما بيد الآخر. يبتسمان لبعضهما. تتشابك نظراتهما. ولد وبنت يجريان حولهما. الرجل يحمل حقيبة أوراق جلدية لامعة. المرأة تتحلى بسلسلة ذهبية ترسل بريقاً لامعاً تحت أشعة الشمس. طرف الساري الوردي الذي ترتديه يتطاير حولها. الطفلان يرتديان أحذية جلدية ماركة «باتا»، ذلك النوع الذي أراه في سوق «لال بهادور ماركت»، أحذية لامعة.. كسطح مرآة، كأنما تم تلميعها بلعابهم. «إحنا اثنين.. أولادنا اثنين» هكذا كتب على الملصق. كأنما هي تعويذة للحياة السعيدة.. «إحنا اثنين اولادنا اثنين». أين اذن يكمن خطأ والديّ؟..
في بعض الأحيان، كنت أظل واقفة أنظر الى الصورة.. الى أن يتغيّر لون السماء، ويصبح مصفراً، معلناً قرب انتهاء فترة الظهيرة، ويأتي أخي ليجرني من ذراعي في غضب : «لنذهب يا أختي. انا جائع. لماذا تضيعين الوقت في البحلقة في تلك الصورة السخيفة؟». كان يريد أن يذهب ليسقط الثمار الناضجة من أشجار الجوافة المزروعة في البستان المطل على الشارع. وحين كنت أعترض، كان يدفع بذقنه الى الإمام ويقول: «يجب ألا يزرع الناس أشجارهم على الطريق العام، اذا كانوا لا يريدون أن يقطف أحد ثمارها».
كانت الحافلة تفوتنا أحياناً، بسبب تحديقي في ذلك الملصق. وحينها.. كنا نضطر الى العودة للمنزل سيراً على الاقدام، بخطى متثاقلة، في ذلك الجو الحار، وقد التصقت ملابسنا بأجسادنا، وبدا كما لو أن الكتب تزداد ثقلاً مع كل خطوة نخطوها عبر أطراف البلدة.
حين كنا نمرّ في سيرنا بالسوق، كنت أحس بأعين الباعة تلاحقنا بنظرات عدائية. فتاة طويلة.. نحيلة، بضفيرتين مشدودتين في إحكام، وصبي تغطيه بقع الفاكهة، تنتأ عظام رسغيه من كميّ قميصه الصغير.. الذي ضاق عليه، يمشي مسرعا في نفاد صبر، سابقاً أخته. هل كانوا يربطون بيننا وأبوينا؟.. بيننا وتلك المرأة التي تأتي الى السوق في آخر النهار، تطوف بين أكوام السمك الموشك على الفساد ، وحبات الفاصوليا الذابلة، بوجهها الجميل الذي استحال الى وردة بيضاء جافة؟
بيننا وذلك الرجل الذي يمشي بطريقة عدائية.. كملاكمٍ يدرك أن سر بقائه هو ألا يمنح ثقته لأحد؟
هل كانوا يعقدون مقارنة بيننا وتلك الاسرة في الملصق؟

كان بيتنا في «آسام» منزلاً من طابق واحد، بُني على الطراز الانجليزي، أحببناه جداً نحن الصغار. كان أول منزل «حقيقي» نعيش فيه. مبنى مستطيل.. بُني خارج البلدة.. لسببٍ مجهول. كان بعيداً جداً عن كل شيء (كان أبي يستغرق ساعة كاملة حتى يصل بدراجته الهوائية الى المصنع، حيث يقوم باختبار آلات الحفر)، ولكن الإيجار كان رخيصاً، ولم يكن حولنا أي جيران يتلصصون علينا. وإذا كانت أمي تشعر بالوحشة عند غيابنا عنها طوال النهار، فإنها لم تشتك أبداً. ربما كانت ممتنة لتوافر بعض الوقت الذي يمكنها من الانفراد بنفسها. ولم تكن تشتكي إلا فيما ندر، من أن المنزل آخذ في الانهيار علينا. شيئا فشيئا.

والحقيقة انه كان كذلك فعلاً، فقد كانت رقائق الجير المتساقط تغطي كل شيء. ولم تكن النوافذ تغلق جيداً، ولذلك كانت الحشرات تهجم علينا بقرصاتها اللاذعة.. المحرقة. كما كان السقف مليئاً بثقوب تتسرّب منه المياه، عندما تمطر السماء، وكثيراً ما كانت تفعل. وعندها، كنا نضطر الى السير بحذر حول الدلاء الموزعة في أرجاء المنزل.

ولكن، كنا نحن الاطفال نعتقد أنه منزل مثالي.. الرواق الخشبي حيث نلعب بكريّات البلور الصغيرة، حوض الاستحمام بقوائمه الشبيهة بالمخالب.. الذي كانت أمي تصبّ فيه الماء الساخن عند استحمامنا؛ النوافذ.. وقضبانها التي تشبه الرماح، والتي كانت تمنحنا الشعور بأننا نعيش في قلعة من القرون الوسطى. وأكثر ما أحببناه في ذلك المنزل هو الجزء الخاص بالخدم. كوخ صغير.. بعيد، يقع بين أشجار الخيزران المزروعة خلف البيت. كنت وأخي أول من اكتشف هذا الكوخ. حين أخبرنا أمنا عنه، أطلقت ضحكة مريرة غير معتادة، قالت وقد مالت زاويتا فمها الى الأسفل: «جناح للخدم؟.. في بيتنا نحن؟.. يا لها من نكتة!!». وظلت تلحّ على أبي أن يحاول تأجيره لأي حارسٍ من حراس المصنع. ولكن ذلك لم يحدث. ربما كنا بعيدين جداً عن المصنع. وربما لم يهتم أبي أصلا بسؤال الحراس، لأن ذلك لم يكن من طبعه. أما أخي.. فكان يظن أن الكوخ لن يؤجر لأننا صلينا بحرارة من أجل أن يظلّ خاليا.

كان الكوخ يميل الى الظلمة والبرودة، حتى في فترات الظهيرة القاسية في «آسام»، لأنه كان يقع تحت ظلال شجرة ضخمة.. لم أر مثلها أبداً، ذات أوراق كبيرة مستديرة، تبدو كأكفٍ مفتوحة.

كانت بيوت العنكبوت تتدلى من السقف، كأنما تحمي المكان من المتسللين ، اكتشفنا باباً سرياً في أرضية الغرفة الداخلية، يتماهى مع ألواح الخشب المتجاورة، تحته مساحة ضيقة تملأها القاذورات. بدا لنا كسجنٍ خيالي، أو كهف سري. لم نخبر أحداً عنه، ولم نستخدمه أبداً. قمنا بتنظيف السرير المصنوع من الحبال، ونفضنا عنه الغبار والاتربة، ثم جررناه ليغطي الباب السري. قمنا بتهريب ملاءة قديمة من المنزل، وفرشناها عليه. كنا نستلقي عليه، بعد عودتنا من المدرسة، في الغرفة شبه المظلمة، وكنت أقص على أخي العديد من الحكايات.

هناك.. أخبرت أخي عن عالمي الخيالي. كنت قد احتفظت به في داخلي لفترة طويلة، مدركةً -بالغريزة- أن الأمر ليس للمشاركة؛ إلا أن شيئاً ما في ذلك الكوخ كان يمنحني الإحساس بأنني خفيفة جداً، لا وزن لي، ولا يمكن لاحد أن يمسك بي، كأنني ذرة غبار تتطاير بكسل في شعاع ضوء. وكان هذا الاحساس يتزايد حين كنت أستلقي على السرير وأنظر للأعلى.. كانت اوراق الشجرة تبدو كأيد ممسكة ببعضها، تصنع ظلالاً تحجب عني الجزء الآخر من حياتي. كنت أعتقد أن أخي البراجماتي سيسخر من عالمي الخيالي، ولكن حين قصصت عليه حكايا وأحداث هذا العالم، ارتبط به بشدة.. وأصبحت أجواء هذا العالم هي القصة التي أحكيها له يومياً، قبل رجوعنا الى البيت لمساعدة أمي في الأعمال المنزلية. وهذا هو عالمي الخاصّ:

ينتقل أبواي الى مسكن جديد، مرة أخرى، يركبان عربة قديمة محملة بالصناديق والامتعة. ولكننا لسنا معهما. لأنهما نسيانا. نقف خلف أشجار الخيزران، نتابع العربة وهي تبتعد وتتضاءل.. وتختفي. نخرج

من بين الاشجار بحذر. نعم.. لقد رحلا فعلاً. نقف مذهولين للحظة. ثم نمسك ببعضنا.. وندور.. وندور.. حتى يتحول العالم الى دوّامة كبيرة من النشوة.
لا يخلو عالمي الخيالي من المشاكل. أهمها على الاطلاق: أمي. قبل أن تركب العربة مباشرة، تتلفت حولها في شكّ، كما تفعل الحيوانات حين تتشمم شيئاً في الهواء (لا أقول هذا الجزء لأخي، ولكنني أعرف انه هو أيضاً يراه). أودّ أن أضمها الى عالمي. أن اجعلها ترى ومضة بيضاء- هي قميص أخي- عبر أشجار الخيزران. سيجتاز الأشجار لتكتشف ماهية الشيء الذي رأته، ولن تعود لأبي أبداً. ولكني، في الحقيقة، أعلم جيداً أن ذلك مستحيل الحدوث. حياتهما متشابكة بطريقة أعقد من أن أتمكن من تخليصها منها، ولذلك.. أتركها ترحل وقد غلبني الحزن.
نعيش في جناح الخدم. تتحوّل أشجار الخيزران الى اشجار شديدة الكثافة، لدرجة ينسى معها الناس ان هناك كوخا خلفها. أتولى أنا الطبخ والتنظيف، وأقوم بتعليم أخي كل ما سبق وتعلمته في المدرسة. بينما يقوم هو باصطياد الاسماك من الجدول الذي يقع خلف الكوخ. أسماك كثيرة جداً. نبيع بعضها في السوق، ونشتري بثمنها أرزاً وملحاً وأحذية. يبدأ شكلنا في التحول. نصبح قريبي الشبه من أطفال ملصقات تنظيم الاسرة.
حين أصل الى هذه النقطة، يتساءل أخي: «هل تعتقدين أنني سأتمكن من اصطياد كل تلك الكمية؟».. كان يشك في قدرته على الصيد بالصنارة أجيبه مؤكدة: بالطبع.
في عالمنا الخيالي.. لا يجرّنا أحد على الممرات الحجرية المتشققة، التي تخدش أحجارها ظهورنا. في المرآب المظلم.. لا يشعل احد أعواد الثقاب ويقربها من وجوهنا، الى أن نحسّ بحرارتها تلسع اجفاننا. في عالمنا الخيالي.. كلمات كثيرة لا وجود لها: خوف.. عظام مكسورة.. غضب.. قاتل.. أب.
نواصل الحياة بهذه الطريقة.
«ماذا عن حياتنا حين نكبر؟..» يسألني أخي.
أجيب: «لن نكبر».

ولكنه غير راض. ولذلك أفكر في نهاية لهذه الحكاية.
- في أحد الشتاءات، يتساقط الثلج بغزارة. الكثير جداً من الثلج.
- ثلج؟!.. يتساءل أخي. لم ير الثلج من قبل. ولا أنا. ولكني رأيت صوراً في كتاب الجغرافيا لقمم جبال الهملايا وقد علتها الثلوج. أشرح له الأمر.
في أحد الشتاءات، يتساقط الثلج بغزارة. الكثير جداً من الثلج. يدخل الثلج من النوافذ والأبواب. يتساقط على السرير حيث ينام الأخ والأخت جنباً الى جنب.
- هكذا؟.. يتساءل أخي وهو يضع يده في يدي، ويريح رأسه على كتفي. آثار جرح قديم، لا أذكر سببه، تنحدر على خده.
- نعم.. أجيب أخي.
الثلج يكوّن غطاء سميكاً على الأخ والأخت. لا يشعران بأي ألم. لا يستيقظان أبداً. ينامان هكذا الى الأبد.
يردّد أخي وقد سرح بخياله: «ينامان الى الأبد..».
أصطحبه الى المنزل، وقد اشتدت رطوبة الظهيرة.
بدأت بعض الأشياء تختفي من المنزل. في البدء.. كانت أطعمة فقط. أشياء قليلة ما كانت أمي لتلحظها، لولا أن النقود كانت شحيحة: علبة صغيرة من البسكويت، ونصف كيس من السكر. ثم بدأت الملابس تختفي أيضاً: قميص قديم لأخي، قميصي الأخضر الطويل ذو الياقة المهترئة، بطانية قديمة أكل العث أغلبها وملأها بالثقوب.. كانت أمي تنوي التخلص منها فور أن نتمكن من شراء أخرى جديدة.
- هل أخذتها لتلعبي بها؟.. بادرتني أمي بالسؤال عند دخولي المطبخ لتناول وجبة خفيفة، عقب عودتي من المدرسة.
- لا ، لم أفعل.. أجبتها وأنا أشعر بالسعادة، لأنني لم اضطر الى الكذب هذه المرّة. كنت أشعر بالقلق من أن تمطرني بالمزيد من الأسئلة، التي لن أتمكن من تجنبها. ولكنها اكتفت بهزّ رأسها وهي مستغرقة في التفكير، وواصلت عجن الخبز، ثم أضافت بعد برهة: «لا يمكنني تفسير الأمر. ليس عندنا خادمة يمكن ان تسرقنا. والآن كمية الأرز آخذة في التناقص أيضاً..».
حين أسرّت أمي بالأمر الى الخالة «لاكشمي» بائعة

البهارات في السوق، صبيحة اليوم التالي، قالت المرأة العجوز: «انها الأرواح. هذا كل ما في الموضوع. أرواح. يقول الناس أن البيت كان يقطنه سيد غني. مهرّب.. كما يقولون. نهايته كانت بشعة. انتحر بتعليق نفسه من سقف حجرة الجلوس. هاكِ خذي حبّات الخردل هذه. احرقيها في آنية حديدية وأنتِ تردّدين اسم الإله «رام». هذا سيجعل الأرواح الشريرة تفرّ من المنزل».

ظهيرة اليوم التالي، حين عدنا من المدرسة، كانت أمي على وشك تنفيذ تعليمات الخالة «لاكشمي». ساعدناها في طرد الأرواح الشريرة، رحنا نردّد اسم «رام» ونحن نعطس من الروائح النفاذة المنبعثة من حبات الخردل التي راحت تطقطق في الآنية. لم نخبر أبي شيئا عن الموضوع.

لفترة من الوقت.. لم تختف أشياء من المنزل. وحين عاودت الأشياء الاختفاء، لم يشغل ذلك بال أمي كثيراً، فقد كان عليها مواجهة مصاعب أكبر من ذلك بكثير.

كان ابي قد بدأ في معاداة رئيس العمّال. لم يكن الأمر غير متوقع. في كل مكانٍ عمل به، كان ينجح في إيجاد شخص يناصبه العداء. شخص - يعتقد هو- انه يحاول إجباره على الوقوع في الخطأ. (تساءل أخي مرّة: «لماذا يصر دائماً على الشجار مع الآخرين؟». تنهدت أمي وقالت: «انه روح حرة. لا يمكن أن يتقبل أبدا أن يتلقى الأوامر من أحد»..). كان الأمر لا يستغرق وقتاً طويلاً قبل أن تتحوّل ملاحظة بسيطة ممن حوله الى شجارٍ عنيف ولكمات، وربما أسوأ من ذلك ايضاً. في البلدة الأخيرة، استخدم أبي زجاجة مكسورة في إحداث جرح غائر في ذراع ملاحظ العمّال. وقامت الشرطة بسجنه عدة أيام. وبعد كل مشاجرة، يتوجب علينا أن نجمع أغراضنا، ونراجع مواعيد القطارات، وتقرر ما الذي لن نتمكن من حمله معنا هذه المرة.

تناول أبي عشاءه وهو متجهم، وكان يلعن رئيس العمال بصوت منخفض، دون أن يلحظ أيّ نوع من الأطعمة وضعته أميّ أمامه. كان يقبض عنق زجاجة خمر بإحكام، ويرفعها الى فمه عالياً. راحت أمي تمسح ذراعه بكفها. كانت هذه الحركة كفيلة بتهدئته في بعض الأحيان. من مكاننا على المنضدة التي نحلّ عليها واجباتنا المدرسية، أمكننا أن نرى عضلات ظهرها، عبر ثوبها الرقيق، وقد نفرت في توتر. كانت تهمس له: «حاول فقط أن تتجنبه. أرجوك. لماذا لا تطلب نقلك الى مناوبة عمل أخرى؟.. فكر بالأطفال.. لقد بدأوا أخيراً في الاستقرار، وفي متابعة ما فاتهم من دروس. الزمن أصبح سيئاً للغاية. ماذا لو لم تجد وظيفة أخرى؟.. بالإضافة الى أنك لم تعد شاباً..».

في بعض الليالي.. كان يكتفي بهزّ رأسه، ويقول: «أنت على حق يا أمي .. ذلك القوّاد لا يستحق حتى أن أبصق عليه». في أحيانٍ أخرى، كان يدفع يدها جانباً بقوة ويصرخ: «اتركيني يا ستي.. لا تتدخلي فيما لا تفهمين».. ولكن.. كانت هناك تلك الليالي الاخرى أيضا، حين يصيح: «يا عاهرة...»، وكنا نذوب من الخوف، «... ها أنا اقتل نفسي لأطعمكم كلكم، وكل ما تفعلينه هو مضايقتي بكلامك الفارغ..»، صوت صفعة.. أوعية يعلو رنين سقوطها على الأرض.. ينسكب ما بداخلها من عدس كان قد أعدّ لغداء اليوم التالي.. أنين مكتوم. كنا نعلم ذلك الإحساس. الكف الممدود الذي يهوي على جانب الرأس بصفعة، وللحظة.. تحيل كل شيء الى اللون الاسود. الركلة التي تتلقاها على أضلعك، والتي تتركك منقبضاً من الألم. كنا نعرف كل ما يتعلق بالألم.. كيف يرتفع كمياهٍ خلف سدّ، سرعان ما ينهار عليك وتغرقك مياهه. أمسكت بيد أخي. خائفين حتى من البكاء. نشعر بالكراهية تجاه أنفسنا، لأننا لم نحاول أن نمنعه من ضربها. حبسنا أنفاسنا، وانطلقنا داخل عالمنا السحري الخاصّ، العالم الذي لم نتكلم عنه قط، العالم الذي يكون فيه أبي ميتاً.. ميتاً.. ميتاً.

لم أسأل أمي أبداً عن السبب الذي يجعلها لا تترك أبي. رغم أنني كثيراً ما سألت نفسي عن ذلك. لماذا لا تأخذنا وتهرب بنا الى قرية والديها؟.

كانت تصف لنا قريتها أحياناً.. قريتها الهادئة ذات الأكواخ المتقاربة، التي تظللها جميعاً أفرع أشجار جوز الهند، بخضرتها التي تشبه حبات الزمرد. تلك الأفرع التي تملأها الطيور ذات الأصوات العذبة.. (لم

أكن أعرف حينها أن أمي كانت قد هربت مع أبي لاتمام زواجهما، وبأنها- وفقاً للتقاليد- قد قضت بذلك على علاقتها بأهلها.. الى الأبد). هل كانت تخاف أن يكتشف أبي مكاننا بقدرته الفائقة على البحث والتنقيب.. كالغول في الأساطير؟
كلا. كان هناك شيء آخر، شيء لا استطيع أن أصفه في كلمات. كان لذلك الشيء علاقة بكتفيَ أبي القويين. بعضلات ساعديه التي تتحرك جيئة وذهاباً، حين يحملنا الى الأعلى، كالثعابين. بالطريقة التي يشعرنا بها بالأمان.. حتى حين يلاعبنا يقذفنا في الهواء. بالطريقة التي يستطيع بها أن يجعلنا ننسى. ربّما كان لذلك علاقة بأشعة الشمس التي تنعكس على شعره الكثيف.. حالك السواد، أو لرائحة الأعشاب في شعره.. حين تغسله له أمي أيام الاجازات. كانت تنتابه حالات غناء.. أحيانا (قالت أمي بأنه كان يأخذ دروساً في الغناء). كان صوته يرتفع بثقة وهو يردد: «محبوبة.. محبوبة.. أغلى الحبايب».. الى أن يصل الى مقاطع لا يتذكرها من الأغنية، حينها.. كان يرمي بنفسه أمام قدميّ أمي كأبطال الأفلام الهندية، فارداً ذراعيه، الى أن تجلجل ضحكاتها في المكان. في أحيان أخرى.. كان يعود الى المنزل حاملاً لفة مربوطة بشريط احمر، من ذلك النوع المستخدم في محلات «الساري».
كان يضمها إليه، ثم يلقي باللفة بين يديها. وحين تبدأ أصابعها المترددة في حلّ الشريط، وقد احمر وجهها بشدة (كانت أمي بيضاء بطريقة غير مألوفة، وكانت بشرتها تمتلئ بالكدمات.. بسهولة فائقة)، كان يفاجئها بقبلة على رأسها، أو يداعب أطراف جديلتها الطويلة.
استيقظت مرّة في وقت متأخر من الليل، وذهبت الى المطبخ لأشرب، وجدتهما يجلسان الى الطاولة؛ ربما كانت احدى المرات التي كان التيار الكهربائي مقطوعاً فيها عن منزلنا لأننا لم نتمكن من دفع الفواتير، فقد كان قنديل الكيروسين يتوسط الطاولة. كان أبي يتكلم بصوت خفيض.. مختنق: «شانتي.. كل ما استطعت تقديمه لك هو التعاسة. أتمنى أحياناً لو اننا لم نتقابل أبداً، أو لو أموت». بدا ظلّه المنعكس على الجدار.. ضخماً.. حزيناً، الى جانب ظلها الصغير، كما لو انهما قد خرجا للتو من كتاب «الجميلة والوحش». وضعت أمي يدها على فمه، وتكلمت هي أيضا بصوت مختنق: «اسكت يا سوابان». (كانت تلك هي المرة الاولى التي أسمعها فيها تناديه باسمه). «لا تقل ذلك. كيف أستطيع العيش دونك؟».
حاولت أن ابتعد بهدوء، ولكن أبي رآني. حبست أنفاسي في خوف. سيغضب بشدة. لقد أفسدت الأمر. ولكنه مدّ ذراعه تجاهي. وحين اقتربت.. أجلسني على رجليه، وراح يمسد شعري. كانت حركة يده غير مألوفة وغريبة، واشتبكت تشققات أصابعه في خصلات شعري، ولكني لم ارغب أن يتوقف. أسندت أمي رأسها الى كتفه. بدا وجه أمي جميلاً ومنبسطاً في الضوء المرتعش. كانت عيناها مغمضتين بقوة.. كأنما كانت تصلي. رحت استنشق رائحتها. كانت مزيجاً من تبغ «تين باتي»، وصابون «نيم» برائحته الحلوة، الذي تستخدمه أمي. في تلك الليلة تعلّمت شيئاً عن الحبّ.. عن مدى تعقيده.. عن احتياجه الى الإيمان والتصديق.

* * *

عدنا من المدرسة، لنجد الصندوق الأسود الكبير في حجرتنا. كان غطاؤه مفتوحاً، وقد وضعت أمي بداخله بعض ملابسنا. كانت قطع الملابس تتكوّم في قاع الصندوق. حين نظرتُ إليها.. شعرت برغبة ملحة في البكاء.
ذهبنا الى أمي، التي كانت في المطبخ تفرغ الرفَّ المعدني من محتوياته من التوابل.
قالت: «سنرحل بعد غد». لم تقدّم لنا أي تفسيرات. ولم نسألها نحن بدورنا. كان وجهها قد امتلأ بالتجاعيد فجأة، وبخاصة حول عينيها وفمها، وكأن أحداً قد أزال بشرة وجهها، ثم قام بتجعيدها قبل أن يعيدها الى مكانها بإهمال.
عدنا الى حجرتنا، وقمت بإفراغ الصندوق من محتوياته، لأقوم بترتيبه بالشكل الصحيح: الاحذية والكتب في الأسفل، وفوقها الملابس المطوية في مربعات متماثلة، كما تعلمت في كل مرة ننتقل فيها

لمكان جديد. قلت لأخي: تعال وساعدني.
ولكنه ظل مستلقياً على المرتبة الخاصة به، محملقاً في شقوق السقف، الى أن حلّ الظلام، وبدأت الحشرات في إطلاق أصواتها الرتيبة. لم ينطق سوى مرة واحدة، عندما حاولت أن أضع ثيابه في الصندوق. قال بحدة، كما لو كان شخصاً كبيراً: «دعي أشيائي ولا تلمسيها».

حين استيقظت في الصباح، كان قد اختفى. صاح أبي للمرة الألف: «أين هو؟».. اندفع الرذاذ من فمه ليغطي خدي.. جفلت، رغم محاولتي ألا أفعل.
قالت أمي بصوت حادّ ومرتفع على غير العادة: «اترك البنت المسكينة في حالها». كان شعرها مشعثاً، يحيط بوجهها في وحشية، وكان الساري الذي ترتديه مبقعاً بالطين، جراء بحثها عن أخي خلف المنزل، حيث كانت تنادي اسمه. كانت هناك نظرة متوحشة في عينيها، صرخت في وجهه: «طول النهار وهي تقول لك انها لا تعرف. لم لا تركب دراجتك وتذهب الى محطة الباص في السوق وتسأل إذا كان أحد قد رآه أم لا؟..».
احتبست أنفاسي، ووقفت مكاني في ذهول. ولكن ربّما كان أبي قد ذهل مثلي أو أكثر.. اذ ركب دراجته وغادر المكان.
كانت الشمس قد بدأت في الغروب، وبدا ظل أبي كخيال أسود يتحرك يمنة ويسرة على دراجته. بمجرد التفاف أبي على زاوية الشارع، انهارت أمي وسقطت على أرضية المطبخ. فعلت ذلك على مراحل، وكأن أكثر من زنبرك كان يتكسر بداخلها.. الواحد تلو الآخر. تكوّمت أمي على أرض المطبخ، وقد أحاطتها أواني الألمنيوم الرخيصة والصحون ذات الحواف المكسورة.. التي تلخص محور حياتها. وضعت وجهها بين يديها، وانخرطت في البكاء. كان صوت بكائها شبيهاً بتمزق قطعة قماش. لم تبك بتلك الطريقة أبداً، حتى حين كسر ذراعها وذهبت الى العيادة لتجبير الكسر. اقتربت منها وأحطتها بذراعي. أحسست بأن صدري- بدوره- يتمزق. كدت اخبرها في تلك اللحظة.

نظرت إليّ فجأة، كأنما أحست بأفكاري، وتوقفت عن البكاء.
قالت: «أنت تعرفين أين هو. أليس كذلك؟». أمسكتني من مرفقي: «أرجوك- اخبريني.. أرجوك». كان صوتها متحشرجاً، وتتحدث بصعوبة فائقة: «أعدك.. لن أدع أباك يؤذيه أبدا».
لم أشأ أن أتسبب في إيلامها أكثر من ذلك، ولكني لم أستطع أن أمنع نفسي من القول: «ولكنك لم تمنعي عنه الأذى من قبل. ما الفرق هذه المرّة؟».
طافت سحابة على وجه أمي.. هل كانت أسى؟.. أم احساساً بالخزي؟
أخذت نفساً طويلاً وعميقاً، كأنما تستعد للغوص تحت الماء، ثم احاطت وجهي بكفيّها. كانت أظافرها مكسورة وقذرة، ولكن أصابعها الطويلة كان لها ملمس بارد على وجهي. قالت بهدوء: «سأحمي صغيري. اقسم بقبر أمي أنني سأحميه».
حينئذ.. صدّقتها. رغم أنها لم تجب على سؤالي. ربما لأنها لم تكن من النوع الذي يعد بسهولة. ربّما لأن وجهها كان يماثل وجه أخي، بحاجبيها المستقيمين، والشامات المتناثرة على خديها. أكثر وجه أحببته.. بعد وجه أخي. أو ربما لأنني مع اقتراب الليل حالك السواد، كنت قد بدأت أقتنع بأن العوالم الخيالية ليس لها مكان في الواقع.. بتاتاً.
كان حيث اعتقدت. متكوماً في الركن القصيّ من الكوخ، حيث بحث والدايّ بطريقة سريعة وسطحية.. (ما كانا يتوقعان انه سيختار مكاناً شديد القرب من المنزل كالكوخ.. ليختبئ فيه).
حين أزحت السرير، طالعتني عيناه اللامعتان، اللتان تساقط عليهما ضوء المصباح الذي كانت أمي تحمله. كان فمه محاطاً بفتات البسكويت الذي كان يأكله قبل دخولنا. وكان يغطي كتفيه بالبطانية القديمة التي هربها منذ فترة بعيدة، حين صدّق عالمنا الخيالي. انحنيت تجاهه لأساعده على القيام، ولكنه انكمش مبتعداً عن يدي، وقد أثقلت الكراهية ملامح وجهه.
قامت أمي بحمل أخي طوال الطريق المؤدي الى المنزل، رغم انه كان أثقل من أن تحمله. كانت تضمّه

الى صدرها، كما لو كان رضيعاً. طلبت منيّ أن اسير أمامها وأحمل لها المصباح، ولذلك لم أتمكن من سماع حديثها الهامس له، ولكن كان لحديثها مفعول السحر، إذ استكان في حضنها وتوقف عن مقاومتها، بل وبادلها ابتسامة صغيرة حين أعدّت له صحناً من الأرز المهروس مع الموز والحليب الساخن والسكر، والذي كان طعامه المفضل حين كان صغيراً.

كنا قد بدأنا للتو في تناول الأرز .. حين سمعنا صوت أبي. كان يصعد الدرجات القليلة في واجهة المنزل، ببطء، مصدراً ضجيجاً عالياً. وبدا انه اصطدم بالجدار أثناء صعوده. تجمدت وأخي في مكاننا على الطاولة، وقد علقت أيدينا في الهواء.. بما فيها من طعام.. دون أن تصل الى أفواهنا. كانت أمي واقفة تقطع الموز الى شرائح. دخل أبي المطبخ. ركل الباب ركلة قوية، فاصطدم بالجدار محدثا صوتا عاليا. سقط ظله الضخم على الطاولة.. بيني وأخي. كان يصيح بصوت مرتفع جداً، وترددت أصوات كلماته في أذني بقوة، للدرجة التي أحسست معها انهما ستنفجران.

أتذكر بقية الأحداث بشكل مبهم.. مجرد مشاهد باللونين الأبيض والأسود، تلحّ عليّ- حتى الآن- دون انذار.. أجدها أمامي.. تجبرني على ترك ما أفعل والالتفات إليها.. «سأقتلك اليوم يا وسخ».. قرقعة ابزيم حزام يفتح، أخي يجري باتجاه أمي. لابد أنها خبأته خلفها، لأنني لا أراه. أرى يديها.. الأصابع المتشنجة وهي تدفع أبي في صدره. فمها مفتوح.. تصرخ. إنها على الأرض. الحزام يتحرك ببطء.. يصنع قوساً في الهواء.. يتحوّل الى كوبرا تتراقص.. تهاجم. الابزيم الحديدي يضرب أخي على خده، تحت عينه اليسرى مباشرة، مزيلاً قطعة من لحم وجهه. يتفجر الدم. خيط رفيع من الدم يظل يسيل.. ويسيل.

«أمي.. لقد وعدتني.. لقد وعدتني.. لقد...» تدفعني لأبتعد عن طريقها. تستند الى حافة الطاولة محاولة الوقوف. تلتف أصابعها على السكين. ويبدأ الصوت في الصراخ ثانية. استمع اليه.. لا أستطيع أن أسيطر عليه أو أمنعه. أكتشف انه صوتي. يلتفت أبي. إبزيم الحزام يشتبك في رسغ أمي. صوت كسر.. كأنما عصا كسرت. أسمع صوت السكين وهي تسقط على الأرض. كل صوتٍ معدني وحدة واحدة.. واضحة.. مختلفة. صوت غريب ينبعث فجأة.. نصف صهيل.. ونصف لهاث.. لابد أنهما على الأرض.. يتصارعان من أجل الاستحواذ على السكين.

ولكنيّ لا أستطيع أن أؤكد ما حدث فعلاً هناك، لأنني استدرت ورحت أتابع أخي،الذي راح يركض.. يركض خارجاً من الباب.. يركض متخطياً واجهة المنزل.. ثم أشجار الخيزران. الظلام يخفيه بداخله.. يخفي الذراعين والركبتين ومؤخرة الرأس. وحده قميصه الأبيض الذي يلمع تحت ضوء القمر، كالثلج الذي تخيلناه سوياً. يختفي اللمعان حين يركض في الظلّ، ثم يظهر مرة أخرى حين يبتعد أكثر. الليلة مليئة بحشرات «سراج الليل».. قطع حادة.. مضيئة.. تومض فجأة.. ثم تختفي ببطء.. ربما كان الاختفاء هو الخيار الأفضل.. إذا لم يقم من حولك بنسيانك.

هل كنت أبكي من السعادة لأنه نجح في الهروب، ولو بشكل مؤقت؟.. أم كنت أبكي ندماً لأنني كنت صاحبة تلك الصرخة الحادة (خطئي الأخير) التي انطلقت من فمي كسهم مغطى بالدماء).. أم لأنني كنت أعلم أنني لم أستطيع مشاركته الهروب؟.. وأنني سأضطر بعد لحظة (كوني ابنة أمي التي تحكمها مشاعر الولاء المتذبذبة التي أورثتني إياها) الى الإلتفات الى القابع على أرضية المطبخ- أيّاً كان منهما- غارقاً في دمائه ومحاولاته اليائسة للتنفس.. محاولاً الوقوف؟

كل ما أعرفه هو انني سأظل أتذكر أخي على الصورة التالية: وميض أبيض يتحرك يمنة وسرة (يذوب.. ويذوب).. بين أشجار الخيزران التي تهتزّ ثم تنغلق عليه عقب مروره منها، فيما كانت الحشرات المضيئة تحوم فوقه، بضوئها الضعيف المتقطع.

** كاتبة هندية، ولدت في الهند، وتعيش في كاليفورنيا بالولايات المتحدة الامريكية، حيث تقوم بتدريس مادة «الكتابة الابداعية» تكتب الشعر والقصة القصيرة الى جانب الرواية.

صاحبة الرواية الشهيرة «سيدة التوابل» التي يجري الاعداد حاليا الى تحويلها الى فيلم سينمائي.

فازت مجموعتها القصصية «زواج بالاتفاق» بعدة جوائز، من أعمالها «الشمعة السوداء»، «كرمة الرغبة»، «ملكة الأحلام» و«حياة الغرباء».

الحافة

سمير عبد الفتاح*

في امتداد محاذ للمجرة أرخى نفسه .. أطفأ ما تبقى من أنفاسه وفتح عينيه على امتدادهما ليلم بتفاصيل المجرة التي غادرها قبل قليل.

أخذ يحاول – بنظره – إيجاد المساحة التي كان يشغلها.. نقاط بالغة الصغر كانت أقرب الإجابة إليه.

حرك يده في الفراغ الممتد بينه وبين المجرة في محاولته لرسم إشارة ما تعلن عنه.. لم يحاول تفسير عدم حدوث أي شيء بعد حركة يده، واكتفى بحركة أخرى تعني أنه ما زال ينتظر.

الخدر الذي بدأ بغمر الحيز الأكبر من عقله اجبره على إغلاق عينيه والاكتفاء بما يأتي عبر الأذنين من أصوات باهتة ليعرف أي تغيير قد يحصل حوله يشير إلى اقتراب الضوء الرماد.

فكر بأن يحاول زحزحة جسده بالكامل علّ تلك الحركة تحدث أثراً أكبر من الذي تحدثه يده.. لكن فكرة وجوده على حافة هاوية سحيقة جعلته ينسى محاولة الحركة حتى لا يسقط أبعد مما هو عليه.

حدث نفسه: «على المكان أن يكون قابلاً للتمدد، قابلاً للانحناء.. المكان المغلق أو المكان الذي لا ينثني مع ضغطك إياه يدفعك لمواجهته.. تصطدم به بقوة وتدخل معه في حالة عداء.»

تأمل النقش الغريب في القطعة المعدنية التي يحملها في يده ثم تابع: «المكان الجيد مكان يصلح ليزرع فيه ساكنوه أقدامهم.. لكن علينا أن ندفع ثمن الحصول على مكان جيد.. على الأقل لن يجدوني هنا.. سألتصق بالضوء الرمادي الذي سيحملني إلى مكان جيد.»

استدار ببطء.. افترض أنه ضحك عندما تساءل عن إمكانية زرعه نفسه في هذا الفراغ، ثم عاد لتأمل المجرة الحلزونية بانتظار مرور الضوء الرمادي:

«انتهت سيطرتهم علي.. لم أعد نصف صياد ونصف فريسة.. لقد ابتعدت كثيراً جداً عنهم.. لكن إلى أي مدى يستطيعون تقدير مكاني الآن ؟! ثم هذه الهاوية..؟ لا يهم هذا الآن.. أنا بعيد عنهم بما يكفي للارتخاء أخيرا.. فوران الدم.. الجلد المبلل بالعرق.. العينان البارزتان.. الرئتان اللاهثتان.. كل ما يوحي بالقلق والانفعال الشديد انتهى.. انتهى.»

الصمت والفراغ المظلم وإحساسه بحافة المكان أسفل منه دفعه لإعادة ترتيب نفسه والغوص في تفاصيل أيام سابقة.. وأخذ يستعيد حركته الدائبة من أجل الالتصاق بعالم آخر:

– أريد مكاناً جيدا.. مكاناً يصلح لأزرع قدمي فيه.

– عليك بالغوص داخل الضوء الرمادي.

– ضوء آخر!

– ليس أي ضوء.. إنه الضوء الرمادي.

– كيف أتعرف عليه.. كيف أصل إليه ؟!

يتراجع صاحب الصوت وهو يهم بالإجابة خطوة للوراء، ويمد يديه بحركة دائرية:

– قيل في فراغ مكان أن الضوء الرمادي تلاشى هنا.. قيل أيضاً في نهاية نقطة تلاشت أن للضوء الرمادي عدة درجات تأخذ العينين في متاهة، وقيل لشخص توارى في همجية معتادة أن الضوء الرمادي في أعلى درجاته كان أقل شحوباً من أدنى درجاته، قيل أيضاً في طيف يفترض تلاشيه أن الضوء الرمادي استمد من أحد العيون استدارة غير مكتملة فأصبح كقوس، ومع سؤال متلاش جاءت إجابة أن القوس لم يشبه أبداً قوس قزح، وفي جغرافية النسيان كتب أحدهم أن تضاريس الضوء الرمادي كتلة واحدة يظهر منها خمسة أطراف.. واللون يتدرج داخل درجات اللون الرمادي، وفي ورقة انمحت في أيام المطر كان فيها أن عدد خطوط عرض الضوء الرمادي ١٨٠ درجة وخطوط طوله ٣٦٠ درجة، وثلثيه فراغ أزرق والثلث الباقي فراغ أبيض.

– ذاك هو عالم الضوء الأزرق ؟!

– إذاً أبحث لنفسك عن مكان هناك.

صوت خافت نقل أفكاره إلى نقطة أخرى.. صوت جاف شاحب كأنه لعرافة عجوز:

« الصعود يبدأ من نقطة في القاع... وهذا النقش يفتح باب الضوء الرمادي.»

أحس بصوته مرتعشاً:

– حتمية العثور هنا على تعويذة ما كبيرة.. بالنسبة لي تعويذة صغيرة تكفي.. تعويذة استخدمها لمرة واحدة.

ارتفع الصوت الشاحب مجدداً:

* قاص من اليمن.

– لتتحرر من القاع يلزمك أن تنتزع نفسك منه.. الصعود يبدأ من نقطة ما في القاع...
– أريد الصعود للأعلى.. ربما أستطيع الصعود عبر تعويذة سحرية.. قيل لي أن حتمية العثور هنا على تعويذة ما كبيرة...
– أنت في القاع.. و لتتحرر من القاع...
– بحثت عنكِ طويلا.. أبحث عن عرافة تستطيع منحي ما أريد.. وقيل لي أنكِ تساعدين الآخرين.. أريد مكاناً جديداً يصلح لزرع قدمي فيه.. أريد مكاناً قابلاً للتمدد.. أريد الصعود للأعلى...
شعاع صغير ارجواني أنبعث عن المجرة الحلزونية أعاده للتحديق في المجرة وهو يحدث نفسه :
« ربما كان يحمل شيئاً اعرفه أو...»
تراءى له جسد يقبع في المسافة الفاصلة بين الوعي واللاوعي.. جسد يشبهه، في أطرافه عشرة أصابع لليدين وعشرة للقدمين، ويمتد الجسد طولياً وأعلاه رأس نبت عليه الشعر.. رأس بعينين وأنف وفم وأذنين.
« هل أسقطه الضوء الأرجواني هنا ؟! »
مد يده ليلمس حواف الجسد.. فتكثف الجسد أكثر، وانتقلت عبر اللمس اشارات جديدة بتشابهه مع الجسد.. تشابه في حركة القدمين، إشارة اليدين، الصوت المنبعث من الفم، النظرات المرتخية التي تتسلل عبر العينين، ونفس كمية الزفير تنبعث من الأنف.
اقترب من الجسد أكثر ليتأكد من درجة التشابه.. نفس الفكرة تنبع من نفس المنطقة المعتمة في العقل، وتسلك نفس الطريق إلى المنطقة المضاءة.. نفس حركة تقليب الفكرة ونفس التردد قبل اتخاذ قرار.. نفس التردد أيضاً أثناء البدء في تنفيذ القرار.
فكر بالابتعاد عن الجسد حتى لا يفاجأ بأن ذاك الجسد له.. حاول أن ينزاح باتجاه اللاوعي، لكن نقش على قطعة حديدية تبرز من يد الجسد جعلته يتوقف ويقرأ كلمات النقش :
« بافتراض العالم أكبر من مجرد رقم خافت »
صوت العرافة العجوز في ذاكرته تحول إلى الفحيح والخفوت :
« في المكان الذي تفضل الجلوس فيه.. في نفس المدى الذي تستبقي نظراتك عليه لفترة طويلة.. في نفس فكرتك.. مد يديك وضم قدميك في طريق تحولك إلى نسر...»
حاول مجدداً الإفلات من مدار الجسد.. هز جسده قليلا.. لكن تذكره للحافة أسفل منه دفعه للسكون.. تأمل الجسد مجدداً فتردد صوت يحمل نبرات لا مبالية :
– فقدت أربع أسنان بفعل السقوط.. لم يحدث شيء آخر.. أنت لست نسرا، لن تطير أبدا.
– أريد الابتعاد عن هنا.
– لماذا تريد الابتعاد ؟
– أشعر أن المكان يندفع إليّ ويخنقني.. يحاصرني من الجهات المألوفة.. يسد عليّ المنافذ.. يحيطني بهواء غريب، يسألني وهو يثنيني كقضيب حديدي عن ما أبقاني هنا. هذا المكان كئيب وزاويته تبعث على الصمت، تنسل بدون جدوى على الطرقات.. تتكاسل قدميك عدة مرات لأسباب مختلفة، منها أسباب كثيرة لا تعرفها.. وبدون سبب أيضاً تجد من يصرخ فيك بأن جسدك يتخدر بفعل استمرارك في فعل السواد.
تحولت نبرات الصوت إلى الحدة والقوة :
– لن تستطيع الابتعاد أبدا.. سنلاحقك حتى في العدم.
– لا أريد العيش كمرتزق.. تنبعث رائحتي في الأطراف.. في الأطراف البعيدة.. إحدى عيني لصياد والأخرى لفريسة.. عين تبحث عن فريسة وعين تهرب من صياد.. لا أريد العيش كنصف صياد ونصف فريسة.. أريد زراعة نفسي في مكان آمن.
– لن تجد مكاناً آمنا.
– أريد الابتعاد عن هنا.. أشعر أن الحياة توقفت.. كل ما حولي يفيض بالبرد والسكون. ما تجمعه حواسي عن المكان مملوء أيضاً بالبرد.. أستكين.. أرتخي.. أترك كل الأسئلة جانبا.. أقول لنفسي أن لا مجال اليوم لأي إجابة.. حتى الإجابات السرمدية تمكث بكسل بعيداً عني.. أفكاري التي كثيراً ما أزعجتني ومنحتني الدوار والضيق تلاشت.. لا فكرة تستبقيني هنا.. هاوية سحيقة أخرى في مكان ما تناديني.. هاوية تخبرني أنني سأهدأ فيها.. سأستكين.. سأتسرمد.
– بانتظام.. الخطوات بانتظام... فوران الدم.. الجلد المبلل بالعرق.. العينان البارزتان.. الرئتان اللاهثتان.. كل ما يوحي بالقوة والسرعة...
– اتقادي سيحملني بعيدا.. اتقاد هائل سيزيل ما بي من ركام.. سأجري إلى آخر المكان.
– بانتظام.. الخطوات بانتظام.. فوران الدم.. الجلد المبلل بالعرق...
ابتعد قليلاً عن الجسد عندما شعر أن ذاكرة الجسد تحاول احتواءه، لكن الجسد اقترب منه والتصق به:
«هذا الجسد لن يجد مكاناً يزرع نفسه فيه.. التصاقه يدل على قابليته للخضوع.»
حدق في المجرة وهو يفكر في حمل الجسد معه عندما يمر الضوء الرمادي :
«ربما أجد له مكاناً أزرعه فيه.. ربما كان نصفه صياد ونصفه الآخر فريسة، لكنه سيجد مكانا آمنا.. علينا فقط انتظار الضوء الرمادي.»
افلت من يده القطعة المعدنية التي تحمل النقش وهو يحاول التشبث بالفراغ والضوء الأرجواني – الذي تشكل مجدداً حول الجسد – يغوص ويسحبهما معاً داخل الحافة.

بلا عنوان

هيفاء بيطار★

احتاجت لستة أشهر من التدبير الصارم كي تسافر إلى بيروت، ولم تصدق أنها حقاً ستسافر إلا بعد أن قدّمت لها صديقتها قصاصة ورقاً بتاريخ موعدها مع طبيب الأعصاب الأكثر شهرة في بيروت، أحد أهم الأطباء الذين برعوا في علاج التهابات الأعصاب مجهولة السبب. منذ سنوات وهي تشكو من ألم في كتفها عالجته بالمسكنات ثم تطور الألم إلى تحدد في الحركة، فما عادت غير قادرة على رفع يدها إلى الأعلى ولا على تمشيط شعرها، ثم بدأت آلام لا تحتمل أشبه بالحرق لكتفها وذراعها حتى أطراف أصابعها، الأطباء الذين قصدتهم أعطوها علاجات فاشلة، هدّأت آلامها لفترات بسيطة لتعود تلك الآلام أشد شراسة. وحين اقترحت عليها صديقتها أن تسافر إلى بيروت لاستشارة طبيب الأعصاب الشهير، ضحكت ساخرة وهي تقول : لا أملك الجرأة على الحلم بالسفر إلى بيروت، فكيف لأستشير طبيب أعصاب مشهور ومعاينات الأطباء هناك خيالية.

– يمكنك أخذ قرض، أو ما رأيك سنعطيك الدور الأول في الجمعية التي تضم عشر موظفات.

تحوّل المستحيل إلى حقيقة، إذ تمكنتْ من الحصول على ألف دولار حين قبلت زميلاتها في العمل اللاتي تجمعها بهن الهموم المادية أن تأخذ الدور الأول.

شعرت أنها حققت معجزة، ستسافر إلى بيروت، تجاهلت غصة القهر وذهنها يعرض لها كل المغريات في بيروت التي تعرضها لها شاشة التلفاز، لن تتمكن من شراء أبسط شيء، لكن لا يهم، يكفي أن تجد علاجاً لآلامها. ياه كم ستتباهى أمام زميلاتها في العمل حين سترجع من بيروت بزيارة الجامعة الأمريكية، وطبيب الأعصاب الشهير، ستصف لهم شارع الحمرا و لا بأس أن تكذب وتقول أنها اشترت أشياء كثيرة.

عدّت الأوراق النقدية بحرص ودقة ليلة سفرها، ولم تغفُ تلك الليلة، لم تفهم سبب قلقها الشديد، بل لم تعرف كيف تفكر فأفكارها مغشاة بالظلمات، ربما أقلقها صوت المطر الذي لم يتوقف طوال الليل وعند الصباح حين مرّ بها السائق كانت السماء تشحذ نفسها لاستئناف عاصفة مطرية لا تعرف الاعتدال، غامت الدنيا أمام ناظريها ولم تكف عن ملاحقة ماسحتيّ الزجاج، حاولت تجاهل شعور قوي بالتوجس من حدوث احتمالات رديئة في سفرتها.

وما كادت السيارة تعبر الحدود السورية اللبنانية حتى تحوّل الطريق إلى بحيرة ومعظم السيارات أصيبت بعطل بسبب دخول الماء إلى المحرك.

تثاءب السائق و هو يقول : لا حول ولاقوّة إلا بالله، انطفأ المحرّك.

صرخت مذعورة: عطل .... حدث عطل.

نظر الركاب إليها باستغراب، إذ فاجأهم حجم ذعرها.

حاول السائق طمأنتها : بسيطة يا أختي، عسى يدور المحرك بعد قليل.

نظرت في ساعتها، الثامنة و النصف صباحاً، وموعدها مع الطبيب الثانية عشرة ظهراً، ماذا لو تأخرت؟! أية مصيبة حلّت عليها!...

تحسست مبلغ الألف دولار كأنها تستمد منه دعماً معنوياً تحتاجه، حاول الركاب مساعدة السائق في فك المحرك وتنشيفه بمنشفة قذرة، لكن جهودهم أخفقت. بعد ساعة من الصبر فقدت أعصابها ولعنت حظها والنحس الذي يلاحقها طوال حياتها، هاجت ذاكرتها بكل الذكريات البغيضة والمؤلمة، شعرت أنها مُحاصرة حصاراً مزدوجاً بالذكريات البشعة والأمطار الغزيرة التي تحوّلت لما يشبه السيول.

انفجرت ببكاء عاصف وهي تتمتم بكلمات غامضة، نظر إليها الركاب بشفقة، منظر مؤلم حقاً. منظر امرأة وحيدة على أعتاب الخمسين تنتحب بتلك الطريقة التي

★ قاصة من سورية

تمزق القلب، صارت ترجو الجميع أن يدبروا لها سيارة تقلها إلى بيروت لأنها على موعد هام مع طبيبها.
استفزها المطر الذي صار تساقطه مخيفاً، وصارت الدنيا مغلّفة بوشاح من الماء، تمكن السائق أخيراً من إقناع سائق سيارة أجرة بنقلها إلى أقرب محطة سفر إلى بيروت.
غرقت بالماء وهي تنتقل خطوات من مقعدها إلى السيارة الثانية، لاحظ السائق توترها، فسألها : خير يا أختي، ما بكِ؟...
وللتو باحت له بآلامها وحكت له قصة التهاب عصب يدها، ومدى معاناتها، حكت له كيف أمنَت المال، كيف، وكيف .... كم كانت بحاجة لتسوّل عاطفة من أي كان! ...
السيارة عتيقة، والمطر يتسلل من النوافذ والبرد يعضّ قدميها لكنها لا تبالي، تريد أن تصل إلى الموعد، كل شيء حسبته بدقة، أجرة السيارة وأجرة التاكسي الذي سيوصلها إلى الجامعة الأميركية. من سوء حظها حصل العطل، وهي لا تملك مالاً إضافياً، لم تحسب حساب الطوارئ بسيطة، كانت قد وفرت مبلغاً من المال لتشتري علبة حلوى فاخرة تقدمها لصديقاتها في العمل تعبيراً عن امتنانها لهن بإعطائها الدور الأول في جمعية النساء الفقيرات. أعطت السائق أجرته ونزلت في محطة السيارات، غريبة، مبللة بالماء والذل،
وبدأت آلام كتفها وذراعها تحرقها، تخيلت أن أعصابها تتحول لأسلاك رفيعة متوهجة بالنار. لم تجرؤ أن تطلب سيارة أجرة توصلها إلى بيروت إذ لا طاقة لها على الدفع، و لم يكن هناك ركاب في هذا الطقس المجنون سيسافرون إلى بيروت.
صوت المذيع في التلفزيون يحذر من السفر، فالعاصفة في أوجها ... شعرت أنها في كابوس تمنت لو تصحو منه بأية طريقة، بدت بائسة مبتلة بالمطر والدموع، أكبر من عمرها ومثيرة للشفقة، وكل ما يشغلها أن تصل إلى الموعد ... مرّت سيارة بيضاء مرسيدس وترجل السائق ليتصل هاتفياً من محطة الباصات ...
سأله مدير المحطة : أتأخذ هذه السيدة معك إلى بيروت؟!....
قال : لستُ ذاهباً إلى بيروت بل إلى طبرجا، سأوصلها إلى طبرجا، ومن هناك تدبر نفسها.
صرخت بطريقة آلية : لكنني غريبة.
صوتها مهزوم ومنكسر ويستحث الشفقة، لكن لم ينتبه لها أحد.
سألته برقة : كم تريد أجرة توصيلي إلى طبرجا؟
أجاب بجفاء : لن نختلف.
انطلق يقود السيارة بلا مبالاة، وهي تجلس في المقعد الخلفي منكمشة ، تكزّ على أسنانها كي لا تصرخ من ألم كتفها، كان يقود السيارة بطريقة مجنونة، اعتقدت أنه سيصطدم بالسيارات المجاورة، قلبها ينخلع من الخوف وهي تشعر أن مصيبة تتربص بها. لم ترتح لنظراته الوقحة يراقبها في المرآة الأمامية للسيارة، حاولت تجاهله، وضع كاسيت أغانٍ بذيئة، فصمّت أذنيها من الصوت العالي ورجته أن يخفض الصوت.
فصرخ ساخراً : هذه الأغاني تُسمع هكذا.
انكشفت لها الورطة التي أوقعت نفسها بها، فهذا الرجل يبدو سافلاً. حاولت أن تهدئ من اضطرابها فالمهم أن تلحق بالموعد، لكنها بعد دقائق حين ما عاد باستطاعتها تحمّل الذعر من رعونته في قيادة السيارة رجته أن يقود بحذر.
سخر منها مجدداً قائلاً: هل تعتقدين أني لا أهتم بحياتي. إياك أن تفكري أن حياتك أغلى من حياتي.
صُعقتْ، انتابها ذعر حقيقي، هل يقودها هذا الرجل إلى محطة السيارات في طبرجا!.. لعله سيخطفها، لكن ازدحام الطريق طمأنها. ألزمت نفسها بالصمت ونظرها سارح في طريق تتعرف عليه للمرة الأولى، أشفقت على نفسها في وحدة بؤسها، لكنها حاولت – رغماً عنها – بث شيئا من الشجاعة والأمل في نفسها، المهم أن تصل إلى موعدها المقدس مع الطبيب. أخيراً توقف السائق وقال بوقاحة: لقد أوصلتك إلى محطة السيارات المنطلقة إلى بيروت.
وجدت نفسها في قلب ساحة مزدحمة بسيارات الأجرة وعلى يمين الساحة مكتب سفريات كبير، شكرته رغم قرفها منه وسألته بلطفٍ : كم تريد؟
قال بصوت جاف: عشرين ألف.
شهقت : ماذا؟!...
كانت لا تزال قابعة في المقعد الخلفي واضعة كفها على كتفها المحترق بالألم. نزل المارد من السيارة، مدّت له عشرة آلاف، رجته أن يقبلها لأنها مقطوعة و

ظروفها صعبة و ....
اختنق الكلام في حنجرتها، لكن يدها ظلت ممدودة بالمال ترجوه أن يقبل المبلغ، لكنه صرخ متعمداً أن يسمع الجميع صراخه: لن أقبل أقل من عشرين ألف.
قالت: لكن المسافة قصيرة، ويكفي عشرة آلاف، والكل قال لي أن أجرة التاكسي عشرة آلاف.
زعق : من أولاد القحبة الذين قالوا لكِ ذلك؟
لم تصدق أنها بطلة مسرحية مُهينة إلى هذا الحد، رجته أن يرأف بها ويقبل عشرة الآلاف، حكت له قصتها مع الألم وموعدها مع الطبيب.
فما كان منه إلا أن هجم عليها وسحبها من السيارة بفظاظة. قائلاً : يا عجوز، يا نصّابة، ضعي المال في مؤخرتك، يلعنك ويلعن الساعة التي سمحتُ فيها لحقيرة مثلك بالركوب في سيارتي ....
الرجال في الساحة يتفرجون بصمت، يسمعون ويرون، واقفين كالتماثيل، بدوا متخمين بالموت و الذل، ويدا المارد مفتتناً بوقاحته ونذالته وقد غذى خضوع هؤلاء الرجال شهوة التسلط والإهانة لديه.
زادت الجمهرة يتفرجون على المستبد يمارس ساديته على امرأة عزلاء، زاغ نظرها، لم تعد ترى الناس سوى أشباحٍ وشارف جنونها من الوصول إلى الذروة، همّت أن تنفجر بصراخ يمزق وشاح المطر، يا كلاب، يا جبناء، ألا تسمعون هذا الحقير ينتهكني ويهينني، أين نخوتكم ؟!... ألا يتصدى له أحد ؟! ...
لجمت صراخها في اللحظة الأخيرة، وعادت إلى ذل الصمت.
اقترب رجل كهل من المارد المتعجرف وسأله بخنوع : خير يا أخي، ما القصة ؟
صرخ الوحش: الحيوانة ترفض إعطائي أجرتي، لقد أنقذتها من ورطة، كانت مقطوعة ككلبة، وترفض إعطائي أجرتي.
كانت ممسكة بالعشرة آلاف بآلية، تمد يدها في الفراغ، لكن يدها يبست على وضع أبدي. كانت تراقب بعينين تائهتين ذاهلتين الرجال المخذولين الوضيعين، فجأة أضاءت الحقيقة في نفسها وحدثت روحها المذعورة بأننا نستحق كل ما يحصل لنا. نستحق كل ما نعاني منه من ظلم وقهر وانتهاك للكرامة، منحتها تلك الحادثة فرصة لاستحضار حوادث كثيرة، كانت شاهدة عليها أو سمعتها من مقربين. دوماً الخوف في قلب حياتنا ... و الخوف لا يتمخضّ إلا عن الذل. بل إنهما وجهان لعملة واحدة.
همس الرجل الكهل وهو يطبطب على كتف المارد : اقبل منها عشرة الآلاف، تبدو امرأة مسكينة.
لطم المارد الكهل على صدره بقبضته الحجرية فترنح الرجل خطوات للوراء وكاد يقع لولا استناده على عمود للكهرباء. جلس المارد في سيارته وهو يصرخ : ضعي العشرة آلاف في مؤخرتك يا عجوز.
قدّموا لها مقعداً صغيراً كي لا تنهار، جلست عليه محطمة النفس ولا قوة لها على قول شيء ، أو فعل شيء، لم تشرح لهم شيئاً ولم يطالبوها أن تحكي. في عيونهم تعاطفاً وشفقة ومودة، لكن الخوف يلجمهم ويوحدهم ....
همس أحدهم بأذنها : اعذرينا فهو من المخابرات.
قدموا لها فنجان قهوة، رفضته بصمت، كانت تبكي بكل جموح روحها، مرتاعة من سيل الشتائم الفاحشة التي أمطرها بها رجل المخابرات!
سألتهم كأنها تسأل الفراغ أمامها: أترضون أن تتعرض أخت لكم أو زوجة أو أم لما تعرّضتُ له .... لم ترغب برؤية وجوههم. أتاها صوت نحيل متقطع بالقهر والله يا أختي كنا نتفرج على ما يحدث لك وقلوبنا تدمي ألماً، لكن ماذا باستطاعتنا أن نفعل؟ والله إنه قادر على جرجرتنا إلى تلك الأقبية المظلمة وإلصاق التُهم بنا لو تجرأ أحدنا وتدخل بينكما.
فهمتْ ما جرى، فهذا الرجل الحقير يريد إذلالهم عن طريقها، كان فنجان القهوة يتراقص بيدها غير منتبهة لارتجاف أعصابها، للقهوة طعم الذل. ورغم ألمها الخانق فقد أحست أنها اهتدت إلى شيء جديد، إذ وحده الخوف قادر على إيصال الناس إلى هذا الدرك من الانسحاق و الذل.
ساعدوها برقة صادقة كي تركب سيارة أجرة، لاحقها دعاؤهم طويلاً، دعاء أشبه بالاعتذار.
لم تعرف لماذا رغبت بشدة أن تلقي نظرة أخيرة عليهم، كانت أجسادهم ضبابية، تغيم من خلال وشاح المطر، بدوا مجتمعين كعلامة استفهام كبيرة في وجه المستقبل.

المشّـــــاء

محمــد عبـدالنبي*

يبدأ كل شيء من صورة الملاك، وربما ينتهي عندها: وليد وردي البشرة، ذو شعر مجعد وذهبي، وابتسامة ماكرة، وجناحين مشرعين، يطلق سهامه من قوسه في انطلاقه بين السحب. كانت الصورة تتكرر في زوايا أبواب الصوان الخشبي لغرفة النوم الواحدة في البيت، وهو واقف أمام الصوان، تكاد أنفه تلتصق بخشبه، أو بشعر الملاك، بين شقيقيه رافعاً ذراعيه مثلهما للأعلى، مرعوبين من مجرد التفكير في أن يرخوا أذرعهم قليلاً، ومن ورائهم أنفاس أبيه المفعمة برائحة الخمر، وصوت الخرطوم الرفيع يهوي به في الهواء قبل أن يختار ظهر أحدهم، وكان يحب أن ينزل به على ظهره هو في الوسط، ربما لأنه لم يكن يبكي مسترحماً مثل الآخرين الصغيرين، ربما لأن ظهره بدا له كبيراً بما يكفي لرسم خرائط أوهامه عليه.

مضى الوقت الذي كان يتسلى فيه الصبي خلال وقفته بتصور سيناريوهات لقتل أبيه ثم قتل نفسه، متنقلاً بين الوسائل المختلفة، ومستمتعاً بالتشفي وتحقيق القصاص، فقد كبر على هذه الخيالات الساذجة، تركها لمن هم أضعف، ربما لشقيقيه. فالآن وقد رحلت أمه والبنات، ولا أحد يعرف لهن طريقاً. وبعد أن تفرغ هذا الرجل لتعذيبهم وامتهانهم. الآن بعد أن مضى كل أمل في مدرسة أو صنعة أو حياة من أي نوع خارج بيت الرعب والجنون هذا، لم يعد يبني أحلاماً للغد، ولا يتحايل لكي يستمر في الحياة بأي شكل، ولا يخجل من تبلل فراشه كل صباح رغم خط شاربه. الآن بدأ الملاك يتحدث إليه، وحده، وغاب عنه وجع ذراعيه أو التهاب ظهره، لا يشم رائحة الغرفة النتنة، ولا يسمع كلام الرجل عن أمهم الساقطة التي حبلت بهم من الحرام، وعن مستقبلهم الوحيد الممكن معه كمخنثين، يبيعون مؤخراتهم حتى يشتري خمره وطعامه. لم يعد هناك سوى الفضاء الأزرق وندف السحاب الطري المتناثر، والصبي الواقف بصحبة الملاك.

لم يحاول أن يتحدى إرادة الرجل، رأى الناس يذهبون إلى المسجد فاتجه إليه، وجرب الصلاة كما تعلمها في المدرسة، وكاد أن يقضي يومه كله في المسجد لكنه كان في النهاية يعود، ليأخذ نصيبه اليومي من العذاب راضيا ومبتسماً على الدوام مما كان يضاعف من سخط الرجل ونقمته. باع البخور هنا وهناك، والتذ بالرزق الحلال وعرق الجبين، أحب الناس صمته وابتسامه ورق لحاله من عرف أباه أو سمع بشروره. أما هو فقد كف عن تحدي إرادة الرجل، بل أصبح يحمل نحوه شفقة عميقة، ويبكي من أجله في دعاء كل فجر.

إلى أن أمره الملاك بأن ينهض ويمشي في بلاد الله، فامتثل للأمر، حمل أشياءه القليلة، وألقى نظرة أخيرة نحو الرجل والصبيين، ثم بدأ مشواره الذي لا مقصد له ولا غاية. بدا مثل درويش شاب بينما تزداد المسابح المتدلية من عنقه، وتتهوش لحيته التي لم يحلقها قط، وترتفع فوق رأسه عمامة بيضاء، وتسرح في ثيابه الرقع والجيوب الخفية المليئة بالبخور وكتب الأدعية والأوراد، وأحجبة مثلثة ومربعة ومدورة، لكل شأن مخصوص، يهبها لأهل الله الذين يمنون عليه بلقمة خلال الطريق.

الآن التمعت عيناه ببريق العرفان، دون أن يتركه الملاك وحده ولو لحظة واحدة. كان يتطاير أمامه ليحثه على السير، يكاد يكون مرئيا وواضحاً كالشمس، حتى أن الشاب كان لا يدرك كيف لا يراه الآخرون جميعاً، مثلما يراه هو. الآن يمشي الشاب في الشوارع المزدحمة بخلق الله، وعلى الطرقات الخالية إلا من العربات المسرعة نحو أهدافها الغامضة والملحة، تحت شموس الظهيرة وأقمار الشتاء الزرقاء، والملاك أمامه، يمشي، وئيداً حتى لا يكاد ينقل قدميه، وخفيفاً كأنه يفر من الشياطين.

ثم اكتشف النهر. فبدا له مثل صديق قديم يمشي هو الآخر، بزاد يسير من الماء، فلزم صاحبه وسعى محاذياً له. ولم يعد يعرف أيهما اتخذ الآخر دليلاً في رحلتهما. رأى الشاب الحقول والناس، وكم تألم من فرط جمال هذا العالم البديع، وكانت كل أشياء العالم تفقد اسمها الخاص، لتشير إلى شيء واحد، واسم واحد، والشاب ذاته سقط عنه اسمه القديم بعد أن صار « عبد الله » ، وملامحه القديمة، وما عاد قادراً على تذكر في أية ظروف كان قد التقى بهذا الملاك الذي يظهر له بين حين وآخر، ليتبادل معه حديث الأخ للأخ، عن الكائنات من حوله وعن معنى السعي على الطريق، كمجاز لاهتداء إلى الصراط المستقيم.

كان الشاب يأكل وهو يمشي، ويتوضأ ويصلي خلال مشيه، ولا يكاد يتوقف عن المشي حتى في غفواته الشحيحة، تلك التي كانت تنتهزها الشياطين، حتى تتلاعب بروحه، مصورة له أن الملاك ما هو إلا صورة صماء على خشب الصوان، صورة لطفل أبله، وأنه مازال واقفاً هناك، في غرفة النوم الوحيدة، يتأملها، ويسمع صوت الرجل من وراء ظهره، ويشم رائحة أنفاسه، ويحس بشقيقيه عن يمينه وعن يساره يبكيان، وغالباً ما يصل الكابوس لذروته بضربة من سوط الرجل، فيعود بعينيه إلى الملاك، ليواجهه مرة أخرى بتساؤل صامت، ليستفزه على أن يعود به للطريق، وأن ينجده من هجمة الشياطين، وما كان الملاك يستجيب في العادة دون مشقة أليمة.

* قاص من مصر

مع السلامة يا عم لاوتسو

أحمد شافعي*

تبتعد المرآةُ في بطءٍ ولكن في ثباتٍ ـ كما يقول الإنجليزُ ـ فيتسع مجالها، وتحيط صورتي بسحابٍ وترابٍ وذبابٍ أيضًا ـ ولكن بضغطٍ من اللغةِ ـ ها هي يدي تتحرك لتهشه

انظروا .. اللغةُ حرَّكتْ يدًا ما كانت لتتحرك. اللغة تفعل. اللغة هشت ذبابًا غير موجود. اللغة مجنونة.

وتبتعد المرآةُ إلى أن تأتي لحظةٌ لا يمكنني أن أتبين فيها صورتي، لأن جبلاً دخل فجأةً في مجال المرآة، أو لأن طائرًا أقام عشه بين غصني شجرةٍ في مقدمة المرآة فَسَدَّ فرجةً كنت منها أرى،

وتبتعدُ، ولا أعود هناك.

أتعرفون .. المرآةُ مرآةٌ ولو لم نرَ فيها صورنا

وهذا مؤلمٌ ... مع أننا ينبغي ـ لمصلحتنا أقصد ـ ألا نتألم من شيءٍ يحدث ما دام يحدث،

وهذا رجلٌ من برج الجوزاء، ورجلٌ من برج الجوزاء ـ كما يقولون ـ رجلان: واحدٌ منهما على الخشبة والآخر وسط الجمهور.

ولكنني تروق لي استعارتي: واحدٌ منهما في المرآة.

ربما لأن ما على الخشبة تظهر أو تُستشعر فيه الصنعةُ والقصديةُ أكثرَ مما في المرآة. وما يلي ليس ـ بالضرورة ـ ما أراه فى المرآة. هو ما أراه. أو بالأحرى ما أكتبه لأراه.

أوشكت الأميرةُ أن ترحل، عصرتْ ذيلَ فستانها فكانت بين قدميها بركةٌ ضحلةٌ خاض فيها الأتوبيس مسرعًا، فكان رذاذٌ أو طيورٌ زرقاءُ هبَّت حولها، وكنت في الأتوبيس حولي، محارٌ كثيرٌ مفتوحٌ ومحارٌ كثيرٌ مغلقٌ، نائماً.

ثمةَ نارٌ تحت بوتقةٍ أراهما، وبخارٌ يتصاعد في مختبرٍ أراهما.

من قال لي إنني لن أحس بلحمٍ تحت أصابعي إذ تتحسس:

هذه المرآةَ التي لا تروقني، بالثمر الذي أنزعه من أذرعها، بالورق الذي تملكه ويملك الشعراءُ عبره الربيعَ والخريف.

إنني وحيدٌ لأنني نائم.

وبالتتابع تنكسر المصابيحُ التي خُلقتْ بغير هذا التتابع.

إنني أتسكع والظلامُ يسبقني من مدينةٍ لمدينةٍ

مرتْ على جسمي يدٌ

ـ أنا هنا بالصدفة.

قلت، وأنا.

ـ النافذة أيضا لها ضلفتان، ما رأيكِ لو نسير كلُ واحدٍ في اتجاهٍ ونتخيل شكلَ الأفق المتاح ـ حينئذ ـ بيننا أمام عينين لا تنظران إليه

تلقي الأميرةُ فستانَها، يطفو على البركة فيلتهمها، أو تطير به الطيورُ الزرقُ، في أيٍّ من الحالتين ينخطف قلبُ الأميرةِ، تبقى عاريةً.

إنهم لا يزالون يغلقون الشبابيك، مع أن الليلَ كفيلٌ بإغلاقها، أو النومَ أو الشرودَ

أو أن نرجع كلُ واحدٍ من الاتجاه الذي سار فيه إلى النقطة التي بدأ منها، ولكن من يذكر النقطة التى بدأ منها.

والشبابيكُ تبقى مشرعة

وأنا؟

داخل الأفق

داخل الأفق دائما

و

لست في حاجة أبدًا إلى أن أدفن الأمسَ أو أخلق الغدَّ

لست في حاجة إلى النار تخبرني عن طعوم العناصر

ومع أنني قلت:

«... ذلك الجزءَ من جسمها، ذلك الذي يشفُّ عن شرايينها، ذلك الذى ألمسه وبينما ألمسه أتمنى أن ألمسه»

---

* شاعر وكاتب من مصر

إلا أنني لست في حاجة إلى أن أحقق أمنياتي،
ربما أمنيات جديدة
ربما أمنيات أخرى
وألا أجيد السباحة
وألا أقابل في القاع جثّة آدم على شكل سفينةٍ مستقرةٍ
جنب طوربيدٍ، ولا جوهرةٍ من صخور عبدالله البحري،
ولا زجاجاتٍ مختومةٍ على رسائل وخرائط وعفاريت
ربما عالمٍ يبهتني ملمسه
ربما عالمٍ لا تناسبه مفرداتي
وأن أكون دائمًا مستعدًا، مثلما الريشةُ دائماً مستعدةٌ
ومثلها أهزم العاصفة
وأن أقبل
في حدَّة الموسى.
صدري على صدرك.
في حدة الموسى.
أصابعنا تتخلل العشب.
في حدة الموسى.
أقدامنا على الرمل والتراب، في الماء تحت البطاطين،
ولسنا ضحايا، ولا دم يشمل الكائنات أين التفتنا
ربما شَبَكٌ
ربما أسياخٌ من حديدٍ نافذةٌ من الحيطان فجأةً ومن
الأرض بلا هدفٍ غير أن نتفادى
نتفادى فنحسب أننا نرقصُ .. اسمعي
ها هو وجهكِ كأني أمزِّق صفحةً أو أهدم بيتي بأن أنسى
علاماته كلها والطريقَ إليه.
ها هو وجهكِ، اغفري لي، لم أعد قادرًا أن أعامل ظلي
على أنه صاحبي في طريقي
إنني كيسُ دمّي وآلةُ عقلي، إنني مخزنُ ما مضى من
حياتي وما سيجيء، وإنني صورةٌ أحملها للآخرين
وإن صاحبي في طريقي غامضٌ، ولم أعد حتى أحاول
أن أعرفه
معذرةً
لن أحملك بين ذراعيَّ وأصعد السلمَ وأفتح البابَ بضربةٍ
من قدمي لأكتشف بعد كل هذا أن اللهاثَ موصولٌ
باللهاث وأنه لم يكن ثمة مبرر للجهد
أو أتبينَ أنني كنت أحملكِ لنفسي وليس لي

واسمعي
أنتِ أيضًا
وكلُّ واحدٍ وواحدةٍ أيضًا
ما لم أكن أواسي نفسي:
يقرع البابَ بالعصا ورجليه - بعد سنين؟ نادماً؟ - ولا
صوت إلا الذي للرياح، ومطرٌ شديدٌ، ويلهث، وصريرُ
كافورةٍ، وشفتاه لامعتان باللعاب، وبحرٌ يغمر الشطوطَ
ونهرٌ، وقميصُه المبلولُ يكشف عن عضلاتٍ ترتخي
وتسري فيها الزرقةُ، ويقرع - لا يزال - البابَ الخشبيَّ
المطعَّم بالحديد.
وفي الناحية الأخرى خرافٌ بيضاءُ وعشبٌ أخضرُ
وسماءٌ زرقاءُ وبيوتٌ خشبيةٌ حمراءُ فوق تلال، وفي
الناحيةِ الأخرى عجوزٌ تستلُّ من صندوقها المكسوِّ
بالأصداف رسالةً تقرؤها ثم تلقي بها إلى المدفأة وفي
الناحية الأخرى يدٌ تعيد الكتاب إلى الرفِّ [كتاب
عاطفي لجيته] وشفتان تمرُّ عليهما أناملُ وعينا تمساحٍ
محنطٍ وزهرةٌ من قماشٍ في إناءٍ أبيض رفيعٍ ورسالةٌ
أخيرةٌ تطير [slow motion] باتجاه النار وفي الناحية
الأخرى عجوزٌ تفتح الصنابيرَ تترك الماءَ يغمر الشقة
توقدُ المصابيحَ تضعُ اسطوانةً في الفونوغراف
ولا ينبغي أن نتألم من شيءٍ يحدث، نرصد فقط كأن
الأمر يعنينا أو نرصد لأن الأمر يعنينا، كلُّ واحدٍ من
مكانه وكل واحدٍ باتساع مداه وننسى، بين حينٍ وآخر
ننسى، نحن مفرمة التاريخ، نحن أكَلَةُ الخيال، ونحن
هذه أي أنا وأنا وأنا، أكثر من ستة مليارات أنا بحسب
إحصائيات الأمم المتحدةِ
وفي كتابٍ آخر قلت:
من يقول
«أنا»
لا يقول سوى اسمي.
وقلت:
المرايا
- إذن -
هي كل شيء.
وقلت:
مرآةٌ تنكسرْ

فرَصٌ - لا تنتهي -
تنتهي.
وقلت:
أمام مرآتي
أنا
في انتظار جودو
والآن
أصحو على صوت كلبةٍ تموت وهي تلد، بينما يقترب هو منها، في ثوبه الفضفاض وجلاله السادر، يسبل عينيها ويعدّ الجِراءَ، يرفع الهواءُ ثوبَه ويطيح بالجلال.
الجِراءُ ميتةٌ والكلبةُ معلَنةُ الموتِ، أصحو على صوت هَرَمٍ يتفكك من تلقاء أي شيء.
أجد على جدار غرفتي صورةَ مركبٍ بلا مجاذيف وبصيادٍ هَرِمٍ وبشبكة وبسمكٍ تعفّن وبنظرة استرحامٍ لا تعرف إلى من تتوجه.
أيها الصياد لا تنم.
ولا تملك عليَّ قلبي أيها الإحساس بالأخوة، بالتوأمة، بالمصير الواحد، مَن ذلك حتى أراه أخي، ليس سوى فأرٍ لا يرى سوى داخل مركبه، ولو قضم المركبَ لما عاد في مكانٍ
كفى
أنت وحدك
بل كفى
أنت(١)
أصحو على صوت خشبٍ ينقضمُ
وعلى صوت خشبٍ ينقضم أنام
ثمةَ من يحاول دومًا
ليس على طريقة سيزيف، بل على طريقة إيزيس، وتلك هي المشكلة، فإيزيس لم تحركها - غالبًا - سوى شهوة الانتقام.
ثمة دائمًا صوتُ أظافر تخمش الجدران، أسمعها، معاولُ تحفر الأنفاق، جنوحٌ إلى أن يصير الكوكبُ كلُّه مركبةً في وكالة ناسا، أو قذيفةَ منجنيق
بالنسبة لي تنجح المحاولة
ولست مسؤولاً عن شيءٍ، إنني أدخل بين حينٍ وآخر في واحدٍ من التكوينات المتاحة دومًا (شارع مثلا، صالة في شقة) ولا يعنيني - ربما يرضيني - أنني دائما ضربةُ فرشاةٍ لم يعمل حسابها الرسامُ أن تحلَّ بلوحته، أنا تشويهٌ بسيطٌ، خللٌ في البرنامج، عطبٌ فاتنٌ - لي - ولا يعنيني في شيء أن لقدميَّ صوتًا ولقلبي ولتنفسي لا يتسق بالضرورة مع الإيقاع السائد، وهذا ما أعنيه حين أقول إنني لست مسؤولاً، وإن المحاولة - بالنسبة لي - دائما ناجحةٌ وبلا تبرير ينتظرها في النهاية
أقصد أن المحاولة إما أنها مبررةٌ من البدايةِ
حكمة:
الطائر الطائر
لا عش له.
لم يتعلم الطيران عن أبويه
ولا ينتمي
والطائر الطائر
لا يشعر بالحنين
وأعمى. جامح الخيال.
وليس سوى نبض قلبه.
وليس سوى خفقان جناحيه.
والطائر الطائر - إن كان ثمة - لا تنتظروا أن يعود. والطائر - بالضرورة - في غنى عن الطيران، أو هو لا يطير. والطائر طائر بالقوة لا بالفعل.
الإله أم الوحيد ... أيهما ابتكر المرآة؟
لستُ واحدًا منهما على أي حالٍ ولكنني أَرَقُ واحدٍ منهما وذات يومٍ - ربما اليوم أو أمس، أشرب في حانة فيها راديو خشبيٌّ وكراسٍ بامبو وأنا ونافورةٌ هامسةٌ على شكل يونانيةٍ عاريةٍ تعصر العنب في كأس باكخوسَ وببغاءٌ في قفصٍ هنا وببغاء محنطٌ هناك.
يقترب في ثوبه الفضفاض وجلاله السادر، يضع الفتات للببغاء ويمضي، يتركه يرفرف في قفصه فوق ممالك لا تستحق النزول إليها، ويضع طبقَ المقبِّلات أمامي ويمضي في ثوبه الفضفاض وجلاله السادر، وقد ترك ببغاءً محنطًا هنا، وببغاءً محنطًا هناك، وقفصًا لا ينضب
وأنا؟
المركبُ التي حملتني إلى هنا؟
وهنا؟

وأنا؟
كلُّ شيءٍ يصحُّ سؤالاً لا أسأله
وذات يومٍ كتبتُ رسالةً إلى القرد:
يا قرد انتبه. هذه قفزتك الأولى التي لا تريد منها شيئا،
لا جوزة هندٍ ولا متعة اللعب
انتبه
كل قفزةٍ بعد هذه سيليها سؤال، حتى وإن كنت تقصد جوزة هند، أو متعة اللعب.
ـ الغروب يلاحقني
هذه أول جملة أكتبها على لسان الأميرة. ولن أنتظر إلى أن تُتبعها ولن أُتبعها.
الأميرةُ فى حقيبتها، في طائرتها الورقية، الأميرةُ معها،
والأميرةُ هكذا تبدو لي، غنيةً
كأنها قصيدةٌ مكتوبةٌ
وتبدو غنيةً
كأنها قصيدةٌ مكتوبةٌ بلغة أخرى
تبقى نائمةً، ويبقى وجهُها نائمًا، في تابوتٍ من اللحم والدمِ، مع أنها ربما تحلم أن إعصارًا في وكالة ناسا، وأن مركبةً تهبط غافلةً عنه، وفيها آدم وحده، من دون حواء
وأحتاج أن ترتدي تاجها وخريطةَ الأرض، وتصعد سلماً، وفيما تصعد، تنثر فوقي قصاصاتٍ من الأطلس، ثم يمضي بها الرُّخ
أراها للحظةٍ واحدةٍ عاريةً
في آخر صفحةٍ عن الأميرةِ
تدخل من حيث أخرج، نلتقي للحظةٍ، بل يلتقي كتفانا.
تدخل من حيث أخرج، معها شمعةٌ مشتعلةٌ ستظل تذوب بينما تتقدم
وأنا أخرج، ومعي شمعٌ كثيرٌ مضاء.
استعارة؟ نعم. استعارة.
تدخل الأميرةُ الحياةَ وأخرج. أصحِّح الخطأ الذى اقترفته الأسطورةُ
أنا مقلوب بروميثيوس.
أنا بروميثيوس أمشي على يديَّ، وقدماي نحو السماء
والأميرة بروميثيوس: نبلُه وعذابُه
لكنها هكذا هنا، فقط هنا، في هذه الصفحة. فليس من الأدب ـ طبعا ـ أن يعصر بروميثيوس ذيل فستانه وما إلى ذلك.
يتدلى المصباح في غرفتي مطفأً عن عمدٍ، وأنا أقرأ ديوان صديق لي، في النور القادم من غرفته التي في مدينة أخرى
في جوٍّ كهذا مؤلَّفٍ عن عمدٍ يتردد صوتها أنثويًا نمطيًا
أنا طريدةٌ سهلةٌ وأنت مطاردٌ كسولٌ
لماذا في غرفةٍ معتمةٍ؟ لماذا عن عمدٍ؟ لماذ أغنيةٌ من بداية القرن العشرين بكل هذا التطريب؟ لماذا لا أكون حطابًا تمر جنبَه الطرائدُ والصيادُ، وأنا طريدتي سنديانةٌ لا تفرُّ، ولا تقاومُ ولا تقوى، طبلةٌ منتصبةٌ وأنا بلطةٌ رهيفةُ النصل
وهكذا رقصةٌ عاتيةٌ
من يصبه الإنهاك أولاً يمت.
تذكروا وأنتم تتناولون في الصباح الجبنَ والشايَ بالحليب، أن من يتزود منكم بالأكل أكثر يصمد أكثر
وأعيدوا النظر لو سمحتم:
أنيابٌ وضروسٌ وقواطعُ وعضلاتٌ وهذه للركل وهذه للكم وهاتان للخنق
إنكم مجهزون للقتال
ومن أجل هذا، العجوزُ على حماره العجوز يقول:
المعرفةُ تضيِّق العالم، صدقني أنت عبدٌ لما تعرف، سواءً امتثلت له أم اعترضت عليه، صدقني، صحيحٌ أنه يكشف لك دائما عما لا تعرف، صحيحٌ أنه يقودك إلى ما لا تعرف، ولكنني لم أكن أقصد غير هذا، الانسياق، صدقني، إنما شأن المعرفة والإنسان، كشأني أنا والحمار.
ومن أجل هذا البحيرة.
البحيرة نافورة معطلة. البحيرة رذاذ راكد.
ومن أجل هذا القردُ يعتلي ظهر سلحفاةٍ تمشي، وأنا، والأميرةُ أيضًا ذاهبةٌ إلى البحيرة
ومن أجل هذا خيمةٌ ـ حيثما أوجَد ـ لا يراها أحد، من الكحول، كأنها لحمي ودمي كأنها خامةُ الأشياءِ كلها
ولكن حتى الموسيقى يمكن تدوينها
ومن أجل هذا

- عليك أن تبذل اهتمامك مرتين مرةً بما تزرع، وليكن قمحًا، ومرةً بأين تزرع، لأن وردةً تزرعها في خيالك لـن تموت، وأنت تموت. لـذلك ازرعـوا الـورد كـلـه فـي السيليلويد

ومن أجل هذا العجوزُ على حماره العجوزِ، قُرْبَ البحيرة يحمل في خُرجِهِ: الأميرةَ نـائـمـةً، وأنـا مـتـسليًا بقراءة كفها، والعشرةَ آلاف الذين يرد ذكرهم في كتاب لاوتسو «الطريق إلى الفضيلة»، والقردَ الذي هو صنيعة خيالي أصلا وسلحفاته، والببغاءين، وغيرَ ذلك مما لا يجعل من العجوز نوحًا آخر

وإذا كان لي أن أستغل استعارة المرآة التي أشرت إليها في الـبـدايـة والـتـي تـتـيـح لى أن أنـقـسـم اثـنـين فـقـد لا يستـهـجـن الـكـثيرون أن أقـابـل هـذا الـعـجـوز وأسير إلى جـانـبـه، في نـفـس الـوقـت الذي أكون فـيـه مـع الآخـريـن بداخل خرجه

- إلى أين يا عم لاوتسو؟

- بعيداً عن المعرفة

- مع السلامة يا عم لاوتسو

- مع السلامة يا ابني

تحلم الأميرة أنـهـا عـلـى سفـيـنـةٍ، تـودِّع شعبَـهـا كلَّه: الأطـفـالَ والـنـسـاءَ والـزهـورَ وحَـمَـامَ القرى مـلـخِّـصين جميعًا في رسالةٍ نسيتها على الكمودينو:

أنا ذاهبةٌ لأتيه، أنا ذاهبةٌ لأنسى، إنني الآن أريد أن أبكي ولكني ذاهبة لأنني لا أريد أن أبكي، الأرضُ هناك ملساء، لابد أن تكون ملساء، والغيوم موجودة ولكن ليس فوق رأسي وكذلك السماء، أو لن يهمني أي شيء وسأجلس مثل قطة شبعانة أو قطة ميتة

وسوف تبقى البحيرةُ ملاءةً مفرودةً فوق عشبٍ وأبقى على شطها كأنني محرومٌ من رفقة عائلةٍ يومَ جمعةٍ في القناطر(وتُرْمُسُ الشاي وطاولةٌ مفتوحةٌ بين زوجيْ أختين وكرةٌ ستضيع فى آخر اليوم ومضربا راكت وأنا أتحايل: ألبس عمامةً وجلبابًا وأقترب «مركب يا باشا» أو «حاجة ساقعة يا كابتن» لأشاهد عن قرب

كنت أوشكت أن أنتهي، بأن:

ينزل القرد منحدرًا باتجاه البحيرة، تغرس قدماه فى الطين، وسط النجيل، وها هو ظله يفاجئه إذ يلامس الماء. يفاجئه؟ نعم، وإلا ففيم وقوفه فجأة والسلحفاةُ بين يديه صدفةٌ لا لحم يبرز منها، وفيم جلوسه كأنه بنايةٌ تنهدم، وفيم انخراطه فى النشيج والبكاء، وفيم حرصه على ألا تنفلت السلحفاة بينما يغسل في البحيرة قدميه واحدةً بعد واحدةٍ وهو لا يزال يبكي رؤيتَه وجهَه للمرة الأولى، أم غسلَه قدميه للمرة الأولى.

ولكن - من يصدق هذا - لا أرغب أن أنتهي. ولا تحسبوا هذه الرغبة إصرارًا على الحياة - وأنا مصرٌ على الحياة. لكنني اليوم قضيته مع صديقين ظلا يتكلمان بلا توقف، وأنا طوال الطريق أسبقهما أو أتأخرعنهما، فقط لكي لا أشارك في الكلام والآن أرغب فيه وأتبين أنه لذيذٌ لأنه الفعل الوحيد - تقريبًا - الذي ليس فعلا بجد.

قال أحدهما للآخر: افهم يا ابني أنا على حق.

كان المتحدثُ قد مات ثم عاد مرة أخرى إلى الحياة. وبحكمة رجلٍ ألمَّ بالحياة والموت يتكلم، وينقل هذه الحكمة:

- اسمع كلامي فقط ولن تندم.

ويطلب منه أشياء كان سيفعلها من نفسه. فالمستمع هو الآخر ليس ساذجًا وليس معنى أنه لم يمت بعدُ أنه غير صالح للحياة. إطلاقا. على العكس. إنه يقول هو أيضا. وأنا بين حين وآخر أجد نفسي معهما وأيضا مثلهما أعـرف كـل شـيء بـدايـةً مـن الـطـريـق إلى الـبـيـت وحـتـى الطريق إلى القبر. وأحيانا أقاطع نفسي.

قالت: أعرف أن هناك عمودًا من الأسمنت قريبًا جدًا، وزجاجاتٍ فارغةً ودجاجًا على سطح البيت المجاور، ونخلةً تتخامه وبيوتًا حتى آخر المدى، أعرف تقريبا كل ما وراء النافذة، ومع هذا أفتح النافذة كل صباح، نوع من الأمل. الأميرة تأكل. نوع من الأمل. تفتح الراديو. تنظر في المرآة. تستيقظ. ترد التحية. تصغي إلى النكتة. وحين تـغـنـي الأميرة لا تـرفـع صـوتـهـا، ولكن بصوت خفيض خفيض، حتى أنها أحيانا تكتفي بالكتابة.

أحيانا أعرف أن السكون هو أقصى سرعة ممكنة وأن الدوران - كما أعرفه - لا يكون حول شيء. أحيانا يكون لي رأي في الفيزياء. وأحيانا أعرف أنني أصبت حين جلست هـنـا، عـلـى سـور مـرتـفـع، مـا أمـامـه مـطـابـقٌ - تقريبا - لما خلفه لا يقل عنه ولا يزيد. أحيانا أعرف

أنني أستطيع النزول وأستطيع العودة وأستطيع البقاء، وأريد دائما الاختيار الذي لم يُعرض عليّ. هكذا يكون هناك دائمًا اختيارٌ آخر وإن لم نسمِّه بعد. نوع من الأمل.
الأميرةُ مشغولةٌ جدًا. نوعٌ من الأمل. منهمكةٌ. تحبُّ. تعمل. تعاني أزمات وجود. تفكر في الميتافيزيقا والجنس. تتابع الإصدارات المهمة. تدرس لغات جديدة. تترجم عن لغة تعرفها لناس لا يعرفونها (لا أقصد اللغة). الموسيقى. الرواية. المغامرات العابرة: ركوب أتوبيس لم تر رقمه مثلا. تُخرج فساتينَ قديمةً تقلّب جيوبَها.
أقول للأميرة:
ـ قردٌ على ظهر سلحفاة، يفكر، ينظر نحو السماء كأنه فوق مركب، تمشي به باتجاه شجرة جوز، حين تصل إليها يكون موسم الإثمار انتهى (أنتظر أن تضحك الأميرة) والجوزُ كله على الأرض، تقف السلحفاة فينتبه القرد يكسر جوزة يشربها ويكسر جوزة للسلحفاة. ألم يغسل القرد رجليه يا أميرة واحدةً واحدة.
والأميرة تسمع. تفتش في حقيبتها وتسألني
ـ معك عملة؟
وتقف أمام كابينة في الطريق وتدخل العملات واحدة بعد واحدة وأنا بعيدٌ أتحايل كي أستمع. الأميرة تصغي. (هل لا بد أن أتبع كل فعل من أفعال الأميرة بـ نوع من الأمل) تصغي. تغمض عينيها. تسدُّ أذنها بإصبعها. تكف عن التنفس. الأميرة الآن أذنٌ ملتصقةٌ بسماعةٍ، متشبثةٌ بها. الأميرة وجهُها لا يعكس أي تعبير.
وأنا بينما أراقبها، بينما منهمكٌ في ذلك، بينما أتمنى أن أسمع مثلها، أحاول أن أرتب كلمات، أن أجد مفرداتٍ عجيبةً وأخرى عاديةً، هذه تساند تلك، لأن الطريق لا يزال طويلا، ولا بد أن يطول أكثر.
ـ اسمعي.
كنا في وسط المدينة. وقفتْ أمام فاترينةٍ داخلها تلفزيون داخله صورتنا قالت: نحن هنا.
والتفتّ : ها؟ أسمع ماذا؟
كانت الكاميرا التي لا بد في مكان قريبٍ لم تزل تظهرنا على شاشة المحل.

ـ ليس ثمة من حولنا بحيرةٌ يا أميرة. لا شيء من حولنا. تعالي أقبلك. امنحيني شفتيك نرحل عن هذه المدينة.
ضحكتْ. وأعرف سوف توافق. وفور أن نبدأ قبلتنا سيبدأ رذاذٌ خفيفٌ لن نحسَّ به لكنه سيجعل الناس يفرحون بنا ويتكلمون عنا طوال طريقهم. ونحن؟ ننتهي هكذا؟ لا. بل أواصل. من هنا. من هذا المكان الاعتباطي. وهنا.. يمكن أن تُولَدَ بجعةٌ لم تكن ـ بالضرورة ـ أميرةً مسختها ساحرةٌ تكرهها. بل هنا، وفي هذه اللحظة تولد بجعة، بيضاء، تكمن وسط الشارعِ مفزوعةً وساكنةً، فيما تمرق العرباتُ في الاتجاهين مسرعةً كأنها رصاصاتٌ لونيةٌ (سأتابع الصورة) تخطئ جميعًا هدفَها (سأواصل التتبعَ) الذي هو غامضٌ وغير موجودٍ أصلاً، أو هو فتاةٌ لا تعرف أي لغةٍ وتمرر إصبعها على غبار منضدةٍ من رخام.
وهنا، وعندئذٍ، أسمع ما يدور في ذهن الأميرة، أثناء هذه القبلة.
كان يمكن أن أكون راقصةَ باليه. أوجد فقط حين توجد الموسيقى، وأغيب بغيابها. لا أحمل مفاتيح في يدي ولا أضع شيئًا على الأرض. في عالمٍ واضحٍ ومعلَنٌ أنه مؤقتٌ وأنه زائلٌ وأن المقصود منه الإمتاع. لا بيت أملكه ولا تملكني فكرةٌ، بل أنا نفسي فكرةٌ في طورها الأخير، أو أنا ـ ما دمتَ تحبُّ هذه الانحرافات التعبيريةَ ـ حلمٌ تحقق والأميرةُ تسمعُ ما يدور في ذهني أثناء هذه القبلة الخيالية
لا شيء. لا شيء بوضوح. لا شيء بدقة. لا شيء بصورة نهائية. لا شيء.
يبدو أني خرجت. وأن الخيمة التي (لماذا أتذكرها الآن، وأنا ذاهبٌ) من الكحول والتي توجد دائما حيث أوجد تنقشع، تتبدد، ومع أنني أعرف أن لا جدوى من الرتق إلا أنني أغمض عيني. أستعيد لحظة كانت الخيمة تحيط بي (هل حدث ذلك قط؟) كأنها جلدي. أغمض عيني. نوع من الأمل. إننى أنتهي. لا أقصد أني أموت. أقصد أني أنتهي. لولا أشعة ملونة. لولا ذبذبات. لولا أحلام تنتظر أن أنام. لولا بياضٌ متاح دائما وسافر التحدي.

١- مدينة ريفية في القليوبية بمصر.

حدث في العرين..

يونس الأخزمي*

يحكي الحاج سعيد الملقب بـ «سعيد دعدع» عن حكاية غريبة حصلت في مطرح بجانب سور المثاعيب العظيم، الذي يسكن قمته الجن والعفاريت والشياطين. أنه فيما كان يمضي إلى المسجد لأداء فريضة الفجر، وكانت الدنيا شتاء مع بدايات شهر كانون الأول، وكانت الدنيا لا تزال تطرد ظلمتها لترحب بالشعاع القادم الذي سيدفئ الحارة، أنه لمح الشيخ «سليمان المعسري» وهو يتبول واقفا على جدار السور دون أن يلتفت لأحد أو يحس به. وحتى حين سلم عليه الحاج (دعدع) لم ينتبه أو حتى يبدي اهتماما. لكن سليمان ألقى على الحاج نظرة سريعة مخيفة. قال «كان الشرر ينفر من مقلتيه».

خاف الحاج وتسارعت خفقات قلبه وخشي مما رآه. ولأول مرة يؤدي فيها صلاته دون خشوع أو إنصات. كان كل فكره منصبا على ما كان يفعله سليمان. كيف حصل ذلك؟ كيف سولت نفسه التبول واقفا ككافر، وكيف يتجرأ على التبول على جدار السور دون أن يخشى من الجن والشياطين الذين يسكنون السور والذين – حسب ما سمعه من أبيه ومن قبله جده – منعوا ومنذ قديم الزمن أن يقترب أحد من السور أو حتى أن يلمسه. «هل جن سليمان ليفعل ذلك» سمعه «منصور» الذي يصلي بجانبه فاستغرب عدم خشوع الحاج في صلاته وهو الذي يؤم بالناس عند غياب الإمام.

وحالما أنهوا صلاتهم سأله منصور عما كان يهذي به وسط صلاته، فلم يجب. كان وجهه مكفهرا بشكل غير طبيعي ولم يقم بعد صلاته – كما اعتاد –ليسلم على الإمام ومن حضر الصلاة.

المعروف والمتناقل أن سور المثاعيب كان قد التهم اثنين من أبناء الحارة في السابق ممن سولت له نفسه المجازفة لاكتشاف المجهول والمخبأ خلف ذلك السور المتين وبرجه المدور الذي يعتبره الناس مسرح سهرات الشياطين وسكراتهم ولعبهم بالبشر المسحورين الذين تجرأوا فخالفوا القوانين المعروفة وسولت لهم أنفسهم المغامرة الخاسرة. أحدهما سولت له نفسه حضور مأدبة الشياطين في منتصف ليلة مقمرة فدخل البرج المدور ولم يخرج منه منذ ذلك الحين. أما الآخر فقد تجرأ فقط بإلقاء حجر على السور المتين، بدون قصد، فاختفى بعد ذلك الحادث بأيام ولم يعثر له على خبر حتى ساعتنا هذه.

حتى الشرطة لم تتجرأ منذ أن وجدت في مطرح من الاقتراب من السور أو حتى لمسه. حتى البلدية التي كان لديها مخطط لشق طريق أوسع للسيارات بدل باب السور

* قاص من عُمان

الضيق، انسحبت وتركت السور كما هو بعد أن مرض رئيس البلدية بمرض خبيث، لم يشفه منه سوى نذره العظيم الذي خسر فيه كل ما يملك وطلبه السماح من كبار الجن المعروفين في البلاد.

«يجب أن تتهيأ الحارة لجنازة سليمان اليوم أو بالكثير غدا». يقولها (دعدع) في سره دون أن يقوى على التلفظ بها أمام أحد.

المعروف كذلك بأنه بين سليمان ودعدع عداوة صغيرة بدأت تنمو منذ فترة بسيطة بعد أن تجرأ الأول على فتح دكان آخر لبيع المواد الغذائية بالقرب من دكان الحاج دعدع، مما أدى إلى تحول بعض المشترين ناحية دكان سليمان وتأثرت الأموال التي كان يجنيها دعدع كل شهر.

حين عاد الحاج إلى بيته وقابلته زوجته صالحة برغيف الرخال والحليب الساخن، لاحظت شروده وانزعاجه، لكنها حين سألته عن السبب لم يجب، وظل صامتا كمن ابتلع لسانه.

لم يشأ الحاج أن يحكي القصة لأحد، فالنظرة التي أرسلها له سليمان كانت رسالة واضحة جدا «إياك والحديث عما رأيت، وإلا لا تلوم إلا نفسك ».

كانت آثار البول ما زالت واضحة بعد شروق الشمس والحاج دعدع يهم بفتح دكانه الملاصق للمسجد. وسليمان صلى بجانب الحاج دعدع صلاتي المغرب والعشاء.

يقول الحاج دعدع إن منظر تبول سليمان على جدار السور تكرر ولعشرة صباحات متتالية دون أن يختفي سليمان أو يموت.

ويقول الحاج إنه بعد ذلك أصبح على يقين بأن سليمان ما هو من الأنس بل من الجان، وإلا كيف يبقونه حيا حتى الآن برغم تحديه الواضح لهم. ولكن الجان الذين يتبولون واقفين لا يطأون المسجد الطاهر، وأعتقد لبرهة أن لسليمان شبيهين من الإنس والجان.

احتار الحاج ولم يكن يقوى ليسأل سليمان عمّا يراه في كل فجر خشية أن يدخله سؤاله في المحظور فلا يعود يرى أولاده ولا يروه.

ساءت حالة الحاج بعد ذلك، ونحل جسده. المقربون منه يجزمون بأنه كان يبدو كالمسحور، عيناه محمرتان من قلة النوم، وجسده ناحل من قلة الأكل، ولا يتكلم إلا لماما، ولا يشارك كما اعتاد في أحاديث السمر والفكاهة، صار بعيدا حزينا مكتئبا إلى أن فارق الحياة.

الذي لم يذكره الحاج دعدع وذكره بعد موته منصور بأن الحاج في أيامه الأخيرة كان يهذي كثيرا، وكان يلعن في صلاته السور ومن بناه، وكان يدعو بالهلاك كثيرا على رجل ما يقول الحاج بأنه من أولاد الجان.

وما لم يذكره الحاج أو منصور ذكره سليمان في إحدى الجلسات، بأنه رأى الحاج (دعدع) يتبول على جدار السور منذ أكثر من شهر وقبل كل صلاة فجر ، وكان يسمعه متحديا لهم – أي الشياطين والجان – أن يصلوا إليه أو ينالون منه.

الخروج من أور

صـــلاح حســـن*

(ليس في الرؤية وقفة ولا عبارة)
(النفري)

القسم الأول
الطرد من الجنة

أيها الناس .. يا أيها التلاميذ.. لم كل هذه الكتب.. القراطيس.. لن نكتب.. لم كل هذا الزاد.. لن نأكل.. لم كل هذه الخرائط.. البوصلات.. لن نصل..لم كل هذه التراتيل.. الكمنجات.. لن نصغي.. أيها التلاميذ.. يا أيها الناس.. لم كل هذه المسامير.. لن نقيم.. لم كل هذه الصحائف..الآيات.. لن نقرأ.. لم كل هذه الخمور..الأمواه..لن نشرب..لم كل هذه العطورات.. البخور.. لن نشم.. أيها الناس.. يا أيها الناس .. يا تلاميذ.. لم كل هذه الثياب.. الزمردات.. لن نبدل.. ومن كان عاشقا فليعد... لن نبصر.. لدينا الكلام فحسب.

أيها التلاميذ.. سنمضي الى الارض كي نتيقن من ضلال اليقين .. للسماء نسألها عن ظلها المزين بالشبهات..سنمضي الى الليل قبل النهار .. نلقي على بابه نظرة بعكازتين ليس اكثر.. للسعادة .. نريها مخالبها اللغوية.. للخطأ صواب الشر فيه.. أيها التلاميذ .. يا أيها الناس.. لن نقيم.. الإقامة قبر.. سنمضي الى الغد الذي يتقنع بغبار قطعانه.. الليالي وأوصافها.. الى الحاضر.. الذي يتقهقر الى غيبه.. ونبقى في المضارع من أجل لاشيء.. أيها التلاميذ.. لن نقرأ.. ما نجهله لن نقرأه .. سنحكيه حتى يتشافه أو يشف لكي يرانا فنراه لنعشقه لا لنقرأه.. يرى العاشق معشوقه ولا يعرفه.. وان غاب لن يفقده.. أيها التلاميذ.. سنمحو الذي يتكرر ونفرق المتشابهات.

سوف لانصغي الى الشراح .. ولا المترجمين.. سوف لا نصغي الى الخارج حتى يصبح داخلا .. الخارج حار/ بارد إذ لا مقام.. الخارج تأويل/ زيادة– نقصان ولا مقام ايها التلاميذ.. سوف لا نصغي الى الأئمة.. المرتلين.. القراء.. أولاء مجتهدون لهم اجرهم.. ما لنا والاجر .. تقدم أو تأخر قشرة مما نريد....

أيها الناس .. يا أيها التلاميذ.. سوف لا نصغي الى النحاة ولا المتكلمين.. حمقى يقولون– الفاعل مرفوع– حسب.. يا لفقر البلاغة والالف(أ) حرف تضيق به الابجدية.. والباء(ب) مفتاح سبع سماوات طباق.

سوف لا نصغي الى المجانين.. حتى المجانين فرق .. فيهم الفرح المطمئن الى خيانة عقله.. فيهم الذي يخون عقله ويقول– عاش الملك–.. فيهم الطفل لا يفرق بين ابيض او اسود.. فيهم الشيخ ينكر صورته في المرايا.. فيهم العاقل يضحك اذا تألم.

أيها التلاميذ.. يا أيها الناس.. ما هذه الاسطرلابات.. البوصلات.. ما هذه الخرائط .. لن نصل الى سومر أو اكد.. ولا ارض اوروك ما نريد...

آه..

عذرا أيها التلاميذ.. تذكرت سومر هذا مقام.. ينبغي ان نصلي .. ثم نبكي.. ما لي تذكرت سومر الآن..!!

اللعنة أيها التلاميذ.. تذكرت بغداد والكوفة.. تذكرت ارض السواد.. ارى الناس(سكارى وما هم بسكارى) .. ارى قبورا تمشي.. أهذه سوق الثلاثاء.. أم سوق– الشورجة–؟؟.. أمرأة تبيع خاتمها ثم تبيع يدها.. رجل يبيع كليته ويشتري قمحا.. أرى طفلا أعمى يسوقه.. جزار الى.. أهذا مارستان أم جامع الخلفاء؟؟ اللعنة ايها التلاميذ.. أأرى ما ترون؟ باعة الدم اكثر من باعة الخضروات!!.. واكثر من ذلك صور تتناسخ تتناسخ لمسخ لم تصوره كتب الاقدمين.. أهذه بغداد أم مشهد ينبغي تحطيمه؟ أأرى ما ترون! حرس غلاظ على بيت الحكمة.. اللعنة ايها التلاميذ.. انه سجن بغداد.. كتب مسجونة.. حياة مسجونة... أرى هولاكو يسكر بالدماء ويمسح مؤخرته بالفتوحات.. أأرى ما ترون؟؟ أم انني يكبسني حلم غابر؟؟ آه أيها التلاميذ .. عذرا أيها الناس لقد غاب الشفيع طويلا.. ليته يبصر الآن ما يحدث في أرض السواد.. الجزائر.. المسجد الاقصى.. حالنا.. شمس الكآبة تمنحنا الرمل والقيظ ولاظل للسماوات في ارضنا

..إلام وصلنا ايها التلاميذ؟ أفي مقام التهدج أم في مقام الخراب؟ على كل حال ينبغي ان نصلي لان الضياع مقام.

ايها التلاميذ .. يا أيها الناس.. أراني فانيا في الصورة..

هيئوا سرير القلق.. مكحلة الملح.. لاتوقدوا شمعة اوسراجا لن نبصر.. حتى يجف الظلام الذي في الروح.. او يتم الفراغ.. لن نأكل او نشرب حتى تأخذ الطير أرزاقها.. لن نكتب.. ماذا سنكتب يامساكين.. (ستضيق العبارة) ويتعطل السمع والنطق والوقت والجسد الهش.. ما لنا والحروف..

مالنا واللغات.. ما الموت.. ما الحياة (اذا اتسعت الرؤيا)؟؟!!

* كاتب من العراق يقيم في هولندا

غـانـدي

أحمد محمد الرحبي*

«إلى الصديق القاص يحيى سلام المنذري...
سلام سلام سلام»

ابـتسم الـعـامـل في محل الـنـظـارات وهـو يـنـاولـنـي عـلـبـة نظارتي الجديدة. خبأت العلبة وخرجت مندفعا إلى الشارع كمن يـهـرب بـبـضـاعـة ممنـوعـة. أخيرا أصبـحـت بحوزتي، وعليّ أن أحظى بأول تجربة بعيدا عن الأعين. تقدمت في الزحام حاشدا كل انتباهي على العلبة المستقرة في جيبي الأيمن، وكان خفقان قلبي يتجاوب مع أية لمسة تصيبها من أجساد الناس. تركت الشارع إلى ممر بين عمارتين فأرخيت ظهري على الحائط ثم أدخلت يدي في جيبي الأيمن. أخبرني العامل الهندي بأنني أشبه المهاتما. مرآة له. أقنعني بعدها باختيار إطار دائري، مُقسما بأن شيئاً آخر غيره لن يليق بوجهي. نظرت حولي ثم سحبت النظارة وأعدت العلبة إلى جيبي. كان الممر شبه معتم ولمعة ضوء وحيدة أخذت تومئ من النافذة المقابلة. أمسكت مصافحا مقبضي النظارة وأغمضت عيني قبل أن أوسدها أنفي. استعدت للحظات موقف عامل المحل وحرصه الشديد على بيعي الإطار الدائري. قدم خصما كبيرا على السعر وأهداني ابتسامة عريضة قبل مغادرتي. رفعت جفوني ببطء، فانتشرت على العدستين شبكة مضيئة ترسلها النافذة المقابلة، فيما أخذت بقعة سوداء تتشكل في الوسط وتدنو شيئا فشيئاً من بؤبؤ عيني. ومض رأس يقف أمامي. هالة ضوء أذابت إكليلا حول الرأس، وخلته للحظة يحاول أن ينفذ إلى عيني. انتابني الفزع وبالكاد تغلبت على بلبلتي لأسحب خطواتي هاربا من المكان.

في الشارع تفرع تفكيري إلى جهتين: جهة ترتكز على علبة النظارة في جيبي وجهة تعود بي إلى الممر وتستعيد الوجه الذي انبثق من ضوء النافذة. طفت أبحث عنه بين الوجوه وأحترز من أنه قد خرج ورائي. أخيرا استأنست بحقيقة ضعف نظري ما حجب عني رؤيته أول مرة، فنفضت عني هاجس الخوف وقررت المضي في البحث عن ركن آخر.

لم يكتف عامل المحل بمنحي خصماً غير متوقع، إذ ناولني شريط فيلم غاندي الشهير على أن أعيده حالما تجهز النظارة، أردف بعدها بعربية جيدة متمنيا لي مشاهدة طيبة. انكمشت يدي على الجيب الأيمن وأنا أعبر الطريق إلى الخلف من محطة الحافلات. كانت المساحة الممتدة أمامي مكباً شاسعاً للقمامة، وكانت الشمس آنذاك ترمي بشال أحمر غطى أجزاء المكان. ألقيت برأسي إلى حائط مكتب المحطة ولم استطع مقاومة مشاهد من الفيلم أخذت تنهال على خلفية

* قاص من عُمان

الغسق. وفيما كنت أرفع النظارة، استقرت في الخط الدامي للغروب صورة المذبحة التي أمر بها الضابط الإنكليزي في حق التظاهرة الصامتة... «لعلع صوت الرصاص وانطلق من بنادق العسس المأجورين ليخترق عمامات اخوتهم الهنود الصامتين وساري الهنديات الرافضات. وعندما وصلت نوافير الدم إلى أعلى الأسوار، عندها فقط هدأ روع الضابط وأنزل يده إشارة لوضع السلاح».

عاودت ما قمت به في الممر وبدأت بفتح جفوني فتشرب بصري حزمة من شعاع الشمس الغاربة. ومن بين أكوام القمامة برق وجهه منطلقا كالسهم إلى عيني. أشحت بوجهي اتقاء منه وعدوت إلى خارج المحطة ثم اتخذت الشارع الرئيسي الذي بدأ يخفت من أقدام الناس. لم أتوقف عن الجري ولم ألق بالا للهاثي ولا للأعين المخطوفة في محاجر المارة. أيقنت بأنه يتعقب أثري ولن يتركني قبل أن ينهي مهمته الغامضة. واصلت الجري من شارع إلى آخر وكان يهمهم في بدني فزع المهمة الغامضة. عندما وصلت مسكني وأوصدت الباب خلفي، كنت بالكاد قادراً على ملاحقة أنفاسي المتقطعة.

بقيت ساعة كاملة في وضع ترقب. تارة يزيد من حدته وتارة يخفضها. كنت أنتظر أن يدلي بوجهه في أية لحظة ومن أية فجوة ضوء، فآثرت أن أبقي على الأنوار مطفأة. تمددت على السرير فتوافدت عليّ صور من أحداث اليوم وهي تجري مع صور أخرى من شريط غاندي: رأيته يجلس أمام مغزله اليدوي ينسج قماش «السيتان» الذي أراده ستارا أبيض يقي شعبه بنادق الإنكليز. ظهر بين الصور وجه عامل المحل بابتسامته العذبة وهو يناولني علبة النظارة. فجأة بزغ وجه مُطاردي ليحتل واجهة الصور. كانت طلعته مختلفة هذه المرة. نظر إليّ من خلف نظارته وقد فاضت النداوة من عينيه ونعمت على قسمات وجهه. وجه هزيل بعوينات دائرية، مع ذلك أراه يقود حشودا من الجماهير ويشدها بصمت إلى الأمام. قطع رنين الهاتف مجرى الصور فتوجهت إلى زر الضوء ورفعت السماعة. جاء صوت المتحدث هادئا وكأنه يقرأ من ورقة. بداية ناداني باسمي مشفوعا باسم غاندي، ثم اعتذر أنه يستغل رقم هاتفي المسجل على فاتورة النظارة ويزعجني في وقت متأخر. أردف بأنه لن ينام ما لم يطلعني على أمر يؤنب ضميره.

– سيدي العزيز. فيما أنا أجهز نظارتك كنت أستأنس بملصق شفاف لوجه غاندي وضعته على العدسات. وبقصد أو بغيره ناولتك النظارة وعليها الملصق. لا أعرف إن كنت قد انتبهت إلى ذلك على الفور أم أنه سبب لك شيئاً من الإزعاج!؟ عموما، وإذا لم تفعل ذلك بعد، فإن في العلبة ورقة معقمة بمحلول مطهر بإمكانك أن تزيل بها الوجه من غير أن تخدش الزجاج. أعتذر ثانية وتصبح على خير.

وضعت السماعة وتقدمت إلى العلبة. كان الأمر مثلما قال الرجل إذ رأيت الوجه الذي ظل يطاردني لاصقا في كلا العدستين. سحبت ورقة المحلول من بطن العلبة، وقبل أن أبدأ بإزالة الوجه، قرأت عبارتين سطرتا على ظهر الورقة: «افتحوا أعينكم واحذروا ألاعيبهم. سوف لن يتركوكم قبل أن يغرقوا الأسوار بالدماء»

شيزوفرينيا

عبدالعزيز الفارسي*

لا أريدكم. اخرجوا. اتركوني وحيداً لأعيش. اطفئوا الأنوار. سيشتعلُ دمي.. سخرتم مني. بعيدون أنتم.. بعيدون منذ مددتُ يدي. تتمرغون بالألوان كلها وأنا لم أرد إلا اللون الأخضر. أود الغناء وتنقصني الخضرة. أنتم لا تصلحون إلا لبيع الخضروات على الشارع العام بين مسقط و نزوى..

انزوى قلبي في أقصى صدري حين رأيتها. وحيدة تمشي في الدرب. راقبتُ خطواتها الرشيقة. ترتدي ثياباً حمراء عليها فصوص لامعة. لم أرها من عشر سنين. كانت تزور أمي مرة في الأسبوع. تدخل كل غرف البيت بحجة المساعدة في الترتيب. حين تأتي للسرير الكبير وسط غرفة النوم الخاصة بوالدي تدفن رأسها فيه. تتدثر برائحته. تنغرس أظافرها. تبكي ثم تسحبني بعنف وتتحسس تفاصيل وجهي قبل تقبيلي. تعوّدتُ على قبلتها. دخل عليّ والدي مرة فرآني أدفن رأسي في السرير وأتشمم الرائحة. ضربني بعنف على شفتي. ومرّ الزمن واختفت المرأة الجميلة. سألتُ عنها فقالوا: «ماتت..». ها هي حية ترزق ولم تتغير. ناديتها: «قفي يا جميلة. أريد قبلة ». استدارت وابتسمت لي فاتحة ذراعيها. ركضتُ يشدّني العطر. وحين اقتربت تعثّرت على الأرض. اقتربت وقبّلتني نفس القبلة القديمة متسائلة: «لماذا سقطت؟!»

سقطتُ في الصف الأول لأن معلّمتي كانت رقحة جدا.. لكنها جميلة. اسمها سامية. بيضاء. كانت تضربني دون البقية وتصرُ على وقوفي في طرف الصف بحجة أني لا أحفظ السور القرآنية المطلوبة.شعرت أنها تتعمد إيذائي دون البقية. أنا الأسمر الوحيد في الصف لكن أسناني ناصعة البياض وثيابي دائماً مكوية ومعطرة. لم تكن تضع عطراً لكن رائحة جسدها تعجبني دائما. كلّما جاءت حصة الدين قالت: «اخرج إلى السبورة وسمعني السورة». أنا لم أحفظ في الصف الأول إلا سورتي الفاتحة والنصر.. وفي كل مرة تسألني عن أيٍّ من قصار السور المقررة اختار إحدى السورتين وأقرأ دون اكتراث. في إحدى الحصص أمرتني : «سمّعني سورة الكوثر». فأغمضت عيني و كتفتُ يدي وقلت: «بسم الله الرحمن الرحيم.. إذا جاء نصر الله والفتح...» ولم أشعر إلا بالعصا تضربني على رأسي. في آخر الشهر أعطتني الشهادة ليوقعها أبي. كانت برتقالية اللون و فيها الدرجات. كانت الدرجة النهائية في كل مادة من ٥٠ درجة. وحدد النجاح في كل مادة ٢٠ درجة باستثناء الدين والعربي درجة النجاح فيهما ٢٥ درجة. وأعطتني في الدين ٢١ درجة وأحاطت الدرجة بدائرة حمراء.في طريق العودة للبيت كنا محشورين في ظهر سيارة بيك آب بيضاء. حشرنا السائق «خليفوه ولد مراد» وكان يسرع دائماً حتى لا تلحق به سيارة البيك آب الحمراء للمياسي... وحين كنا نريد استثارته نصرخ: «المياسي لحق بك يا خليفوه».. فيطير بنا. كنا أولاداً وبناتا معاً في نفس السيارة. طلبت مني إحدى الفتيات رؤية شهادتي. كانت فتاة سمراء بالغة ضخمة الجسم و تدرس في الصف الأول. ونحن بسبب هذه المواصفات نطلق عليها اسم : «الشاحوف». وكان خليفوه يضعها على طرف البيك آب (الكريل) لتمنع سقوطنا. رفضتُ تسليم

* قاص من عمان

الشهادة فانتزعتها مني عنوة وشاهدت الدائرة الحمراء وصرخت: «بنات.. تعالن شوفن الدوّوحة..». مررت الشهادة على كل الفتيات وضحكن ثم بدأن بالغناء: «طماطة.. طماطة.. طماطة». في تلك الليلة ضربني أبي، وصلبني إلى إحدى اسطوانات البيت، ثم طلب مني حمل زجاجة مياه (مسافي) ممتلئة فوق رأسي الصغير وسط (الحوش) لمدة ساعة. في الغد أخذني للمعلّمة وقال لها: «علّميه كما تشتهين.كسّريه من الضرب.. لك كل الجسم، لكن سلّمي عينيه !!!». أخبرني فيما بعد: «معلمتك جميلة جدا. اسألها: «هل متزوجة؟. زوجها هنا؟. لكن لا تخبر أمك». في الغد قلت لها بصوت عالٍ في الصف: «أبلة.. أبي يقول: هل عندك زوج؟!». فضربتني. أخبرت أمي بكل السالفة. في الليل سمعتُ نزاعاً شديداً بينهما وسمعته يقول: «تصدقين هذا الفاشل؟!!... شهادته كلّها دوّوحات». سألته بعد أيام: «ما الخطأ في وجود دوّوحة وسط شهادتي؟!». قال: «ماذا تقول؟!. خطأ وأكبر خطأ. لا تكررها وإلا لن أشتري لك دراجة في نهاية السنة. إذا حصلت على دوّوحات أخرى لن أشتريها. هذا شرطي...»

أكره الشرطي..أكره الشرطة وأبغضهم كثيرا. أشتهي لو يخلو الكون منهم. هؤلاء الذين يعتقدون أنهم ملكوا العالم لمجرّد لبس هذا الزي الغريب. سألت أحدهم: «لماذا تنفخون صدوركم هكذا حينما تكونون في دورية؟!». قال: «القوة يا رجل. تمشي في الدورية فترى السيارات تفسحُ الطريق لك دون أن تطلب ذلك. تمشي الهوينا فيمر عليك متهور ينطلق بسرعة مجنونة وبمجرد لمح ظل الدورية تراه يخفف سرعته.يغيّر كل خططه ويظل يمشي بسرعة أقل حتى يختفي عن ناظريك. هذا كله وأنت صامت.. فكيف لو أشعلت الوميض الأزرق أو الصوت المزعج المعروف؟.. ترى الأطفال يؤشرون عليك، ويحترمك المارة. وإذا أوقفت شخصاً ولفّقت له مخالفة.. وهو متأكد أنه لم يخطيء سيقبّل رأسك كي تعفو عنه. تمرّ على دكاكين البقالة وتطلبهم مشروباً بارداً فيأتون به ويرفضون أخذ الثمن. تخرج أوّل الصباح في الدورية وأنت مهموم بديونك الكثيرة ولا تعرف كيف توزع راتبك الزهيد وتعود في نهاية الدوام وأنت بشوش، ضاحك، منتفخ، مؤمن بأنك أقوى رجل في هذه البلد... ألا يستحق ذلك نفخ الصدر هكذا؟».

أوقفني شرطي في ظهيرة حزيرانية تشتعل بالحر والرطوبة. أوقفتُ سيارتي لكني لم أنزل منها، ولم أتحرّك. انتظرني خمس دقائق ثم أتى غاضبا: «لماذا لم تنزل؟!». خفضت صوت المسجّل و قلت له بثقة: «وظيفتك أن تأتي إلي. أنت الذي أوقفتني ولك حاجة بي. أنا لست محتاجاً لأقف لك !. وليس في القانون بند واحد يطالبني بالنزول من سيارتي والركض تجاهك». احمرّ وجهه.طلب الرخصة والملكية. قال بعد تفكّر: «لقد ارتكبت مخالفتين: تتحدث بجهازك النقال أثناء القيادة، ولم تضع حزام الأمان». كان جهازي مغلقاً مذ ركبت سيارتي قبل ساعة لنفاد التعبئة، وحزام الأمان على صدري أمام الشرطي وواضح أني أرتديه لأي أحمق. قلت له: «والمطلوب الآن؟!». قال بفرح كأنه وجد مخرجا: «سأحرر مخالفتين بقيمة ستين ريالاً». قلت له: «تفضل». اغتاظ و بدأ يكتب المخالفتين ويوم تأكدت أنه وصل إلى المنتصف قلت له دون اكتراث: «أرجو أن تكتب اسمك ورقمك العسكري بوضوح. سنحتاجهما». توقّف. ونظر إلي مشدوها. راح يطالع اسمي مجددا.. يتأكد من كل الأسماء المحظور مخالفتها في ذاكرته فلم يجد علاقة بيني وبينها. قلت له: «واصل الكتابة لو سمحت.. وكما اخبرتك لا تنس اسمك ورقمك». مزّق المخالفة وأعطاني الرخصة والملكية وقال: «أعتذر. بإمكانك مواصلة سيرك وسامحنا على إزعاجك»..انطلقت مسرعاً أرفع من

صوت الأغنية: «جفنه علّم الغزل..»
غزل جدي النسيج بعناية فائقة محاولاً إرضاء التاجر. كان جدي فقيراً هاجر إلى هذه الأرض حفاظاً على حياته وأولاده. لم يملك طوال حياته إلا المنول المأخوذ من ذلك التاجر الجشع مقابل ثمنٍ باهظ. في المساء يأتي التاجر ويصرخ في وجه أبي: «أين هذا البائس؟. هل غزل شيئاً اليوم؟!». يأخذ حصيلة العمل قائلا: «حسناً سآخذ هذا للوفاء بثمن المنول». مات جدي ولم يسدد قيمة المنول كاملة. لم يعرف أحد قيمته الحقيقية لأن جدي لم يكن يعرف شيئاً في الحساب...

حاسبوا أنفسكم قبل أن تحاسبوا. ارتكبتُ ذنوباً عظيمة ولم أفكر يوماً في محاسبة نفسي كما يفعل الملتزمون. سألني أخي: «العمر قصير وسريع. فلماذا لا تحاسب نفسك؟». قلت: «لن أحاسبها. سنقضي أياماً طويلة يوم القيامة لإنهاء ذلك.. دع الحساب ليومه». وكان يهتم بمراقبة أعماله ومحاسبة نفسه يوميا. يقول للمستفهمين: «لن تكفي أيام ما بعد التقاعد لمحاسبة نفسي على كل ما فعلت في حياتي.. من الأفضل البدء الآن لآخذ قدراً من الراحة في آخر العمر». اشترى دفتر جيب وأخذ يسجّل فيه معظم أعمال النهار. وفي الليل يخرج عصا الخيزران ويقرأ الدفتر. يضرب نفسه بعنف إذا اكتشف قيامه بخطأ كان يمكن تداركه.افترضتُ أنه من أهل الجنة، وصرت أتخيّل أنه سيرتاح فعلاً بعد التقاعد بينما سأعاني كثيرا. لكن دهسته شاحنة فمات ولم يتمم الخامسة والعشرين وأنا مازلت حيّا أرزق. وحلمتُ به يخبرني أنه لم يدخل النار، لكن محاسبته اليومية لنفسه لم توصله الجنة بعد.. ومازال ينتظرُ في الأعراف...

هذه الأعراف المجنونة لا تعجبني. لا أحب القيود التي يصنعها البشر للبشر. كلّما قررتُ فعل شيء عدتُ ووضعت الفعل في ميزان أعرافكم الموبوءة.

تعبت. كنتُ و زوجتي على البحر. نتأمل اتساع السماء. قلت: «انثري شعرك في رمل الغياب ونامي.. طالما حلمتُ بنومكِ وأنا أحرسك». تلفّتت يمنة ويسرة. بدت مترددة. سألتها:

– ألم تحلمي بذلك يوما؟!

– حلمت..

– فلِم لا تلوّنين الحلم بالواقع؟

– خائفة من الغرباء..

– أي نهم؟!.

– قد يأتون ويروننا على هذه الحال.

– لكنك زوجتي..

– لكنّا نعيش بينهم ويجب أن نعترف بما يعترفون، وننكر ما ينكرون

لم أنبس ببنت شفة بعد ذلك. جلسنا نتأمل السماء، وتلعب أصابعنا – منفرديْن – بالرمل. بعد ساعة من صمتنا مرّت سيارة مسرعة وتوقّفت حين رأتنا. نزل منها شابٌ وأسرع تجاهنا كأنه يهمّ بالقبض علينا.. كان يصرخ:

– ماذا تفعلان هنا..

– من أنت؟

– أتسألني من أنا؟. أنت من؟ وماذا تفعل معها على البحر في هذا الوقت؟

كل ما فعلته أنّي باغته بقبضة يدي وسط عينه اليمنى بكل ما أوتيتُ من قوة. وقبل أن يصرخ بتلقائية كنت قد كرّرتُ الفعل ذاته مع عينه اليسرى.. امتلأت أصابعي بالدم، وبدأت زوجتي بالصراخ واختلط ذلك بآهات الشاب. أمسكتُ بعنقه ورحت أدفن رأسه في الرمل مرة واثنتين وثلاث ثم صرت أدوسه بقدمي. تركته ملقى على الأرض وأخذت زوجتي ومضيت. تبّاً لكم وللأعراف... تبّاً لكم.. تبّاً لكم..

«تبي تعرف بقلبي وش مكانك.. تبي تعرف وش اعمل كل ليلة..».

تــراب

رحمــة المغيــزوي*

صـغيرة كـنت آكـل التراب بشراهــة ،أشـعـر بـلذة وأنـا أضعه في فمي ، كنت أخلطه أحيانا بالطين وأحيانا أخرى بالماء ؛ حتى أضيف له مذاقا جديدا، لم أترك تلك العادة حتى أحضر جدي شيخ القرية ليقرأ على يدي ويكتب عليها حروفا لا يفهمها إلا هو .

عمتي ـ التي تمثل سلطة كبيرة في بيتنا ـ حاولت أن تجد الأصول الوراثية في العائلة لاكتسابي مثل هـذه الـعـادة الـغـريبـة كمـا تـقـول وأخيرا أعلـنـت عـلى مسمع من جدي ـ ليس في العائلة من يفعل مثل هذه الأفعال !

أظنها لن تتعب في البحث عن تلك الأصول عندما تعرف أني أحب رائحة« المارلبورو »الأحمر خاصة في المحاولات المتكررة منها لردعي عن تلك العادة قامت عمتي بضربي بكل ما يقع تحت يدها ولكنها أمسكت بـي ذات يـوم بـقـوة وضـغـطت عـلـى بطـني بـعـنف- التراب في بـطـنك سيـتـحـول إلى دود .سيـأكلك الـدود وتموتين .

كلما تذكرت كلامها ينتابني شعور بالقلق ، أصبحت أفسر كل مغص يصيبني بالتراب الذي بدأ يتحول إلى دود! - لا ريب أن بيض الدود بدأ يفقس في بطني.

فكرة أن أصحو فأجد أن الدود قد أكلني تصاحبني في أحلامي

وحكت موجهة الكلام إلى أخوتي عن رجل من أهل الـقـريـة وجـدوه مـعـلـقـا في سـمـرة وقـد أكـلـه الـدود.

وأضافت بصوت يسمعه الجميع:

ـ كان يأكل التراب فأكله الدود !

تذكرت حينها زوج عمتي الذي وضعوه في التراب منذ عامين خطر لي أن أسألها:

ـ لماذا لا تعاقبين زوجك وهو منذ سنتين في تراب .؟!

ولكن عمتي منذ رفعت حجابها لتري أعمامي بياض شعرها وترفع صوتها:

ـ أنا أتبرأ من تربيتها ، أمها ماتت واستراحت . وأنا أعاني منها . ربوها أنتم.

لم تسمح لي بأي كلمة معها تجاهلتني تماما .جدي من يومها أخذ يربط يدي وأحضر «مطوع» القرية ليبدأ معي العلاج .

بعدها بسنوات كنت سأفسر لها (كلكم لآدم وآدم مـن تـراب) بـطـريـقـتـي الخاصـة سأخبرهـا عـن شـعـوري في حصـة الـعـلـوم أو حصـة الـدود كـمـا سميتها وكم مرة تحسست بطني فيما كتبت المعلمة أسـمـاء الـديـدان «الإسـكـارس»، «الـشـريـطـيـة»، «الأرض»، وأخذت توزع شرائح لها ، وكيف خفت أن يفتضح أمري أمام زميلاتي و معلمتي فيخرج الـدود مـن بـطـنـي بـأجساده الـرطـبـة وشـعيراتـه المتناثرة ومنظره الرهيب .

صغيرة وفي موسم المانجو سألت عمتي بعد أن رأينا الدود يأكل الثمار، من أين يأتيه الدود وهو لا يأكل التراب ؟

رأيـتـهـا شـاردة وهـي تـرد: مـن نـفـوس الـبـشـر ، من ذنوبهم.

- دعي « المطوع » يقرأ عليها ويكتب في أوراقها !

لكن نظرات عمتي كانت بعيدة عني .

عـنـدمـا عـانـقت عـمـتـي التراب أردت أن أركض وراء جنازتها ولكن ابن عمي أوقفني:

ـ النساء لا تتبع الجنازة .

ـ لكن عمتي لم تأكل التراب كيف تضعونها فيه؟ الدود لا يأكل إلا من يأكل التراب .

* قاصة من عُمان

الحياة .. لوحة لن تكتمل

طالـــب المعمـري

السابعة والنصف صباح السبت بداية الحكاية، حينما دخلت سحابة بيضاء أسفل ذلك القوس ذي الواجهة الزجاجية لمقر الوزارة.

أحس زيد بن عبيد أن يومه سيكون شبيه أمسه وربما غده أيضاً.

السحابة البشرية هي نفسها تدخل وتخرج بنفس ذلك الإيقاع من السبت حتى الأربعاء دون أدنى شك، أو امتعاض بتغيير تلك العادة، حيث لا جديد يطرأ ويتغير، فقد حافظ زيد على هيئته ككائن وظيفي مطيع، طبعت الأيام أحافيرها عليه، ثوب أبيض يلبسه كل يوم، عمامة تحط على رأسه دون التزام بلون معين.

حكاية عادية، لموظف عادي، حياته على ذلك الحبل تتأرجح بين بيته ومقر عمله.

فالحكاية، لا تخص زيد بن عبيد وحده، وإن ارتكزت على شخصيته، فزيد هو واحد من تلك السحابة التي توأب ذلك القوس الوظيفي كل يوم، تبدو الحكاية حتى الآن مكررة ومعادة.. وقائل- منكم - ما هذا، هل هذا استعراض كلمات.

صدقوني: لست بهلوان كلمات، كما وقد قيل عن جاك بريفير. فالحكاية ببساطتها مسرودة وانسكب فيها القول الكثير، لكني قلت أدونها، فهي تعبر شاشة الحياة يوميا، وأيضا يومياً كنت «أطنشها»، بل أنني أعرف أن بعضكم مر بتجربة مماثلة أو سمعتم وعشتم بما قد يفوق ما سأقوله.

فألف ليلة وليلة، هي ليلة واحدة طويلة كما يقال على تنوعها وغناها.

ففي هذه اللحظة التي تقرأون فيها هذه الحكاية كنت قد أمسكت بيد زيد متتبعاً هواجسه وقلقه وخطاه بين البيت والعمل.

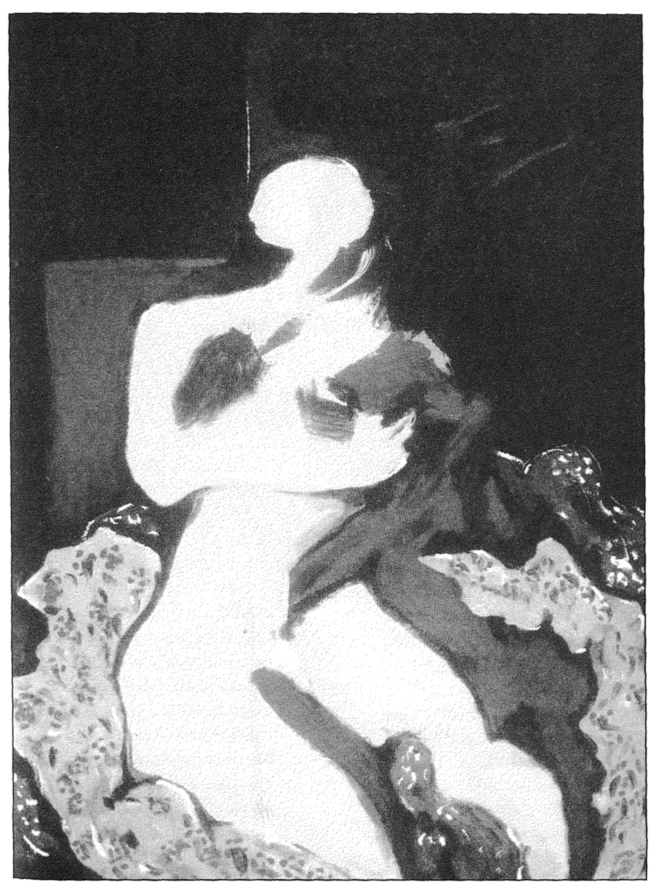
لا جديد في جعبة زيد، كما قال لي، لكن زيد، ككل الناس، يخفي ما يريد قوله، مردداً «ما شي خبار.. ما شي علوم» عندما يسأل كعادة العمانيين أول اللقاء، ثم يذْلق اللسان بمرارته. أعرف أن زيد كالقنينة لا تنسكب منه قطرات الكلام عندما يكون حزيناً، لكن، ما لدى زيد لن يبقى في فمه، فما يعيشه سيخبرنا به بالتأكيد. فزيد هذا ليس صديق عمرو الذي لاكته الألسن، راكب الجمل وكابدت أقدامه الرمضاء. زيد هذا يركب السيارة، ويعمل موظفاً بوزارة، تحاصره وساوس الراتب الشهري، أقساط البنوك والسلفيات الصغيرة هنا وهناك.

قلق وتشوهات عديدة تحاصره كموظف، لكن إحساسه باقتراب سنوات تقاعده، سيطرت على مُجمل يومه، تمنى في خاطره لو أن هذه الأفكار أجلت حضورها على قائمة أولوياته الى وقت الإجازة السنوية، حتى يستطيع أن يتدبر أمرها بالمعالجات والحلول، لكنه الآن وجهاً لوجه أمام زملائه في العمل، واذا لم «ينكشهم» بإبرة لسانه السليط لن يتركوه في حاله، بل، ان ألسنتهم وعيونهم ستتقاذفه

بالقول والنظرات المريبة.
هكذا، هو منذ ثلاثة وعشرين عاماً ما زال يردد ذلك القول الشائع حتى مساء أمسه، مع تغيير طفيف للدعابة لا غير كما يقول: «اذا لم تكن جحشاً أكلتك الجحوش». فاليوم بالنسبة له غير البارحة.
صباح صامت بدأ به يومه. دهشة أدارت رؤوس زملائه في المكتب، أخرستهم حتى عن الكلام غير المباح عنه، نظروا إليه بريبة وشكٍ، وقالوا بصوت خفيض لكنه مسموع، يا الله.. هل هو هذا، لا شك ان في الأمر ريبة.
لمعت أمام ذهنه أفكار عديدة أراد ان ينفّس بها عن نفسه، لكنه تردد، حار، ربما، خاف. فهو لا يعرف ماذا يفعل الآن.
رغم أن إعصار صرخة تشكلت في فمه، «أيها المحكومون بعبودية الوظيفة...» حاول أن ينطق لكن شفتيه تزدادان انطباقاً، كلما همّ بأن يطلق تلك الصرخة، بل، راوده إحساس ان فمه مخاط وأن صرخته لن يسمعها أحد.
وحين تأكد من ذلك فتح درج مكتبه، تناول مرآته الصغيرة، أدخل وجهه في فضتها، وقال: عليّ ان أخرج جسدي من دهليز الوظيفة، فقد جعلتني أبدوا أكبر من سني الحقيقي.
تأمل وجهه وعمامته جيداً، لامس بأنامله أمواج جلدة وجهه، وداعب بشكل متفحص طبقات ذلك الجلد، وشعر ان وجهه «غالج» أكثر من المعتاد، وبدأ يلعب بجلدة وجهه كمن ينتف شعراً نبت على عجالة، لكنه، وقف بناظريه طويلاً أمام عمامته، التي تراءت له على غير صورتها فيما مضى في أيام سابقة. دعك رأسه بيديه للتأكد من حقيقته، لكنه اطمأن ان رأسه حقيقي، كما كان يراه كل يوم أربع مرات في تلك المرآة.

وكما بدأت يده تتلاعب بتعرجات جلده وجهه، انشغل الآن بتعرجات عمامته وتدرجاتها متتبعاً خيوطها وتشكلاتها اللونية، مسترجعاً بشكل غير إرادي المكان الكشميري والأنامل التي حاكتها بتلك الدقة والصنعة الحسنة، فاحصاً بعناية المجرّب ما تشكل واستدار على رأسه من تلك العمائم التي طوقته منذ زمن بعيد.
لا ، بل ان زيدا يضع العمامة حسب الحالة والظرف فعندما يكون مزاجه «تمام التمام» يضع تلك العمامة التي حاكتها أنامل نسوية شابة، أما إذا كان المزاج متقلباً فأنامل الغلمان التي حاكتها لها نصيب التتويج، أما اذا كان المزاج متعكّراً فلا هذه ولا تلك «الكمة» لها نصيب الرأس.
يمازح زيد بن عبيد أصدقاءه الخاصين بأنه يعرفِ ضربات الأيدي التي تحيك تلك العمائم من نظرة خاطفة، أثارت دهشة العديدين من الناس. فحين تكون الخيوط متشابكة والعمل غير متقن، تكون الحائكة قد اضطربت أناملها بسبب دورتها الشهرية أو مراهقتها المتفجرة، حينها تتشابك خيوط العمامة كاللوحة الباهتة. وعند انتهائه من تلك الاستعادات الكشميرية، أحس لحظتها ان عمامته قد ضغطت على الرأس بأكثر مما يحتمل، وان وجعاً انتشر فوق «صحلة» رأسه. بيديه الواثقتين، رفع عمامته بهدوء وتأنٍ حتى لا تنبعج، كأنه يرفع شحنة متفجرة من قذيفة، واضعاً تلك العمامة أمام ناظريه على الطاولة، متفحصاً جبهته وقد ارتسمت عليها لوحة فنية مشوهة التفاصيل.

– غالج: ذابل.
– الكمة: غطاء للرأس.
– صحلة: إناء من المعدن



اللوحة للفنان موسى الحليان - الامارات



«الآخر» في الشعر الفلسطيني..
من الوضوح إلى الالتباس

المتوكل طه★

بعد عدد كبير من الدواوين والدراسات الأدبية المتميزة، وبعد قرابة خمسة عشر عاماً من حصوله على درجة الماجستير في شعر ابراهيم طوقان وحياته، حصل الشاعر والأمين العام للاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين المتوكل طه على درجة الدكتوراه عن رسالته وموضوعها «التغيرات التي طرأت على القصيدة الفلسطينية في العقد الأخير (١٩٩٤ - ٢٠٠٤) صورة الآخر نموذجا»، والتي أشرف عليها الأستاذ الدكتور وليد منير وناقشها كلٌ من: الأستاذ الدكتور يوسف نوفل، والأستاذ الدكتور عاطف جودة نصر. وقد افتتح الباحث حديثه عن الآخر بقوله:

«يختلف معنى «الآخر» في فلسطين عنه في أي مكان آخر، ذلك أن «الآخر» هنا ليس مجرد فكرة، أو مجرد نتاج صناعي أو ثقافي، بل هو يوجد في مشروع استيطاني إحلالي مرعب، يستعمل ليس، فقط، تكنولوجيته وإنما أيدلوجيته أيضاً، وهو لا يأتي بذلك منفرداً، بل يأتي معززاً برؤية غيبية وسياسية وفيزيائية غريبة ومدعومة من الغرب، رؤية مسبقة وموتورة ولها أهداف وتستعمل وسائل مجازرية. في الوقت الذي يتم فيه استحسان هذا العمل أو شرعنته من قبل قوى كبرى كشفت فيه عن عطبها البنيوي وعيبها العضوي. وفي فلسطين، لا تتم معرفة الآخر من خلال وسائل المعرفة العادية، وإنما من خلال لغة الدم ورائحة التراب. في فلسطين، يدفع الشعب الفلسطيني دمه من أجل أن «يفهم» هذا «الآخر».

أما فيما هو خارجها، فنجد أن «الآخر» يتقدم على مستوى الحضور والدبلوماسية والقبول والشرعنة والاندماج في المنطقة والتدخل في شؤونها، ويتحول - عملياً - إلى أهم اللاعبين وأقواهم، بل يتحول - فعلياً - إلى بوابة العبور للراغبين في الدعم الغربي والأمريكي بخاصة.

هذا «الآخر» الغريب، المحتل، يشهد عمليات تحول حقيقية في وجوده وأهدافه وكيفية التعامل معه.

أما في الغرب، فإن تلك المنظومات السياسية والثقافية والاجتماعية التي طالبت بخروجه من بلادها، تقدم له اليوم الأسباب الفكرية والسياسية والعقدية ليمارس الدور ذاته بحقنا. «الآخر» الصهيوني يتحول في الغرب إلى «اليهودي» الجديد المبادر والشجاع الذي من حقه أن يقيم دولة على أرضٍ ليست له، وأن يطلب من العالم كله أن يعترف بها.

يلاحظ الباحث ان هذا «الآخر» المنتصر، استطاع أن يغير إلى حدٍ ما من صورته، وأن يعمل على تقديم نفسه بطرق مختلفة، واستطاع من خلال فرض سياسة الأمر الواقع وسياسة القوة وسياسة العصا والجزرة أن يبتز مواقف مختلفة من الأطراف العربية المتعددة، وأن يتحول من صورة «المحتل» إلى صورة «الشريك»، ومن دولة «الكيان» إلى الدولة «العبرية»، ومن «العدو» إلى «الصديق».

والمسألة بحد ذاتها تثير الغضب بقدر ما تثير الحيرة والعجب. فهذا «الآخر» لم يغير من جلده ولم يغير من مصطلحاته ولم يغير من أهدافه ولا من أساليبه، فالذي تغير هو «نحن». «نحن» هذه تثير الأسئلة أيضاً ؟! فمن هي «نحن» بالضبط ؟! هل هي النخب السياسية الحاكمة ؟! أم هي النخب الثقافية والفكرية المسيطرة ؟! أم هي الصورة العليا التي نعتقدها عن أنفسنا ؟! من هي «نحن» هذه التي تغيرت ورأت في «آخرنا» صديقاً بعد ما كان عدواً ؟! هل هناك عدة أنواع من «نحن» هذه ؟!

يحاول الباحث في رسالته ان يرصد جدال «نحن» مع ذاتها، بمعنى أنها ترصد جدال «الأنا» مع «الأنا» أكثر مما ترصد جدال «الأنا» مع «الآخر»، افتراضا منه أن سياسة «الآخر» وأهدافه وأساليبه معروفة جداً، ولهذا، تتحول الدراسة إلى ردة فعل «الأنا» المختلفة على هذا «الآخر» حسب الزمان والمكان.

★ شاعر وباحث من فلسطين

ترصد هذه الدراسة جدل «الأنا» الجمعية التي تعبر عنها النخب الثقافية في حوارها مع «آخر» لا يعيرها الاهتمام ولا العناية، بل القتل والطرد والذبح والتفتيت والتغييب.
هذه «الأنا» العربية الفلسطينية التي تعاملت وتفاعلت مع «آخر» لا يشاطرها الآراء أو الأفكار أو المعتقدات أو الأهداف، «آخر» وضع حدوداً ثقافية وإثنية وعرقية وعقدية لا يمكن القفز عنها أو تجاهلها أو عدم اعتبارها، «آخر» نافٍ حاذف أعمى ومنتصر، و«أنا» مضطربة ومترددة ومهزومة.
المسألة لم تتوقف عند الشأن الفلسطيني فقط، فعلاقة «الأنا» بـ«الآخر» كانت جدلية تاريخية أيضاً، إذ أننا نعتقد أن أمتنا العربية ومن ثم العربية الإسلامية المحددة بحدود ثقافية وإثنية تميزها وتفصلها عن الأمم الأخرى تميزت بردود أفعال مختلفة تجاه «الآخر» حسب فترات الضعف والقوة. ففي فترات القوة كانت ثقافة هذه الأمة ماصة بامتياز وإبداع، كما شهدنا في القرن الثاني والثالث والرابع وحتى الخامس الهجري، فيما تميزت هذه الثقافة بامتصاصها الرديء والمقلد والضعيف في فترات الضعف كما شهدنا ذلك في العصور الحديثة (لنقارن مثلاً بين ما كتبه ابن بطوطة أو أحمد بن فضلان عن «الآخر» وما كتبه الطهطاوي عن «الآخر»، لنقارن بين النصين من ناحية أسلوب اللغة وطريقة التناول والإحساس بالتفوق والتميز).
ولهذا، لم تغفل هذه الدراسة المسح الأفقي لرؤية «الآخر» شعرياً خلال العصور المختلفة، وكان من الواضح أن معادلة القوة والضعف هي التي تلعب الدور الأساس في رؤية «الآخر» والتعامل معه.
الثقافة العربية الإسلامية اعترفت بـ«الآخر» المتعدد، وكانت صارمة في تعاملها مع «الآخر» المعتدي، وكان هذا السقف هو الذي حكم العلاقة معه في القرون السابقة واللاحقة. ومن هنا، كان «الاضطراب» في التعامل مع «الآخر» على إطلاقه؛ إذ كيف نوفق بين الإنجليزي المستعمر والإنجليزي الشاعر والمفكر والباحث ؟!
ما بين المطلق والنسبي كانت المراوحة وكانت منطقة الرماد، وما بين «المستحيل» و«الممكن» بلغة السياسيين، وقف الشعر الفلسطيني بالذات يحفر تحت هذا المعنى. إذ كيف نوفق بين ما نعتقده عن أنفسنا وعن ثقافتنا، من جهة، وإمكاناتنا، من جهة أخرى؟ كيف نوفق بين التاريخ والواقع ؟! وهو سؤال صعب إذا عرفنا أن لغتنا العربية – وهي المحدد الأساس في اختلافنا عن الآخرين– تعطينا نموذجاً عالياً في الأخلاق والمطلقية –وهو ما اعتبره الجابري عيباً في تمثل ثقافتنا بثقافات الآخرين.
من هذه الخلفية، جاءت هذه الدراسة لترصد تحولاً عميقاً في القصيدة الفلسطينية بدأ بالتوقيع على اتفاق أوسلو في العام (١٩٩٣). الاتفاق الذي ما كان ليتبلور لولا سلسلة الهزائم والزلازل التي حلت بالمنطقة، والذي ما كان ليتم إلا وفلسطين محتلة كلها. بعد اتفاق أوسلو رأيت قصيدة جديدة في الشعر الفلسطيني، وصورة ملتبسة لـ «الآخر». إذ انحلّ هذا المفهوم المطلق ليتحول إلى عدد من السياقات المختلفة. وتفتت «الآخر» – بفعل الهزيمة – إلى عديدين. وصار المحتل المغتصب يجبرنا على البحث عن إنسانيته، أو نقاط التقاء معه، وإلى جلد ذواتنا، ومحاكمة ثقافتنا، ولعن أجدادنا، وإلى البحث عن أجداد آخرين، والعبث واللاجدوى.
لهذا السبب اخترت أن أرصد القصيدة الفلسطينية بعد هذا التاريخ، وأن أرصد شكل العلاقة مع «الآخر» فلسطينياً على الصعد الإبداعية كافة.
لهذا السبب أردت أن أحلل المسألة، وأن أراها على حقيقتها، كما هي، عارية وقبيحة ومثيرة للحنق.
«الآخر» هو «الآخر»، لم يتغير.
أما «الأنا» فهي التي انهارت !
ولهذا السبب بدأت أكتب هذا البحث في ظروف صعبة وقاسية، كوني أعيش في مدينة محتلة تُهاجَم في الليل والنهار، ويُعتدى على أبنائها وبناتها بالقتل والاعتقال، وتغلق مؤسساتها المالية والسياسية والاجتماعية. مدينة تشيّع الشهداء وتنطلق بالمسيرات والتظاهرات. لهذا السبب كان عليّ أن أكتب هذه الدراسة في أجواء مشحونة بالغضب والقهر والهدم والإذلال والتجويع، وهذه هي المشكلة الكبرى التي واجهت هذا البحث، فالكتابة تحت الهدم والقهر كتابة مختلفة.
لذلك كان من الصعب الحصول على ما أريد من مصادر ومراجع، فمن غير السهل الوصول إلى كل المكتبات في الجامعات المختلفة، ومن غير السهل إحضار الكتب من الخارج، ولهذا كان لعون الأصدقاء، من جهة، و«الانترنت» (شبكة المعلومات العالمية)، من جهة أخرى، أكبر الأثر في إنجاز هذه الدراسة. يضاف إلى ذلك ندرة الدراسات السابقة التي تناولت الموضوع، حيث لم ترصد التحولات البنيوية العميقة في قصيدتنا الفلسطينية بعد هذا الاتفاق، لقلة النقاد وضعف الحركة النقدية في فلسطين، فكان لا بد من الاعتماد على الذات في جمع الشواهد وإلصاق الظواهر المتشابهة بعضها ببعض، ومن ثم استخلاص الأفكار والنتائج. المشكلة الأكثر حضوراً خلال هذه الدراسة كانت الموضوعية والحيادية والحفاظ عليهما، وإذا كان لا بد من التدقيق في هاتين الكلمتين، فإنني أعترف أن موضوعيتي كانت بعيدة عن التساؤل وليس حياديتي، إذ حاولتُ جاهداً أن أتسلح بموضوعية الباحث، لكنني فشلت تماماً في أن أكون محايداً. كانت الظاهرة تفرض نفسها عليّ، لكني لم أكن أقدر على ابتلاعها كما هي. العلم على رغم موضوعيته لا يمكن أن يكون حيادياً، فما هي العلاقة إذاً بين قانون تحول المادة إلى طاقة الذي وضعه آينشتاين والقنبلة الذرية ؟! هذه المشكلة، مشكلة المسافة بين الموضوعية والحيادية، دفعتني في مواضع كثيرة إلى أن أوضح موضوعيتي ومن ثم أتنازل عن حياديتي، لأنني ببساطة أكتوي بنار «الموضوع» تماماً.
منهج البحث الذي اتبعته في هذه الدراسة تمثل في ذلك المنهج الثقافي الناقد المتمثل في فهم النص أو فهم الظاهرة الأدبية أو السياق الإبداعي من خلال جميع المداخل المؤدية إليه، التاريخية

والاجتماعية والنفسية، لتذوّقه وتفكيكه وتحليله. إن اعتبار النص الإبداعي حجراً أُخِذ من مقلع بعيد وغامض ثم استخدم في بناء جديد آخر، له علاقات جديدة كلياً مع الأحجار الأخرى، فيه دقة كبيرة وإغراء كبير، أيضاً، لمحاولة فهم مصدر الحجر، وكيف تم صقله وتهذيبه، وكيف تم ترتيبه وتنسيقه مع الأحجار الأخرى لبناء بيت آخر، ومن ثم النظر إليه في موقعه الجديد ومقارنته بموقعه في المقلع الأصلي، ليشكل لنا رغبة هائلة في تحليل هذه العملية الطويلة والمعقدة والغامضة بكل الحمولة الثقافية والمعرفية والتذوقية والجمالية لفهم كل ذلك. هذا ما فعلناه فيما درسناه من ظواهر ونصوص، وما تذوقناه من جماليات مختلفة.

النقد الثقافي كان يعني استخدام كل المعارف السابقة والانتباه إلى تداخل النصوص وتوالدها وعلاقاتها الداخلية والخارجية وسياقاتها «المقامية» (تاريخية النص) و«المقالية» (شبكة علاقاته الداخلية)، من خلال معرفة تاريخ النص وإيقاعاته الداخلية.

وعلى هذا الأساس، حاولت أن أفيد من كل جهد نقدي علمي منهجي قدّم مساهمة ما قد تساعد في التعرف إلى النص وفهم مغاليقه وإدراك مراميه. لم أنبهر بالغربي ولم أنحز للمحلي، بل حاولت أن أعيد الأمر لذوقي الشخصي، وإلى واقعنا المحلي الذي أعتقد أن حاجتنا ماسة – ولا نزال ندعو – إلى ميلاد منهاج نقدي فلسطيني عربي يتعامل مع الظاهرة الأدبية الفلسطينية لخصوصيتها الشديدة.

وأضاف الباحث أنه لا يمكن التعرف على ماهية «الأنا» من دون المرور بعمليات المقارنة والمقايسة مع«الآخر». فكرة «الأنا» التي تتضمن المعرفية والقيمية، معاً، تتطلب في الوقت ذاته إطلاق الأحكام والتعريفات المحددة، ووضع فواصل وحواجز بين الماهيات. ويبرز في هذا الصدد مبدآن هما: المبدأ الحواري والمبدأ التناحري. وبما أن طغيان مبدأ على مبدأ مشروط بالظروف الموضوعية والتاريخية، فإن إشكالية العلاقة بين «الأنا» الجمعية (العربية ومن ثم العربية الإسلامية) و«الآخر» على إطلاقه ظلت تراوح بين هذين المبدأين منذ الجاهلية وحتى يومنا هذا.

إلى ذلك ، فإن النظرة إلى «الأنا» ليست مطلقة ولا مقدسة ولا نهائية، فهي متحركة ودائبة التغير إلى حدّ كبير، فـ «الأنا» ليست ما تعتقده الجماعة عن نفسها، وإنما تتأثر هذه النظرة بما تعتقده الجماعات الأخرى عنها، وتتأثر كذلك بمجريات تاريخ الجماعة وإنجازاتها ومقارنة ذلك بما فعلته أو أنجزته الجماعات الأخرى. و«الأنا» كذلك، كثيراً ما تتصدع وتتشقق على المستوى التاريخي والاجتماعي والنفسي والفلسفي، أيضاً.

«الأنا» – وبغض النظر عن مدى الحقائق أو الأوهام التي تكوّنها وتعمل على إنجازها في صورتها النهائية – هي تراكم للخبرات والتجارب والاجتهادات التي تحددها مجموعة عوامل زمانية ومكانية، ومن هنا، فإن «الأنا» مكان أيضاً، وبالتالي هي لغة. «الأنا» تحتاج إلى ما يبررها ويثبت وجودها على المستوى الداخلي النفسي، والخارجي الذي يتخذ صفة الرموز والأشكال.

ولهذا، فإن حماية «الأنا» والحفاظ على حدودها ومقوماتها وعواملها جزء من عملية معقدة وطويلة ومستمرة، وتتخذ أشكالاً عديدة ومتنوعة، وهي عملية ضرورية جداً على المستويين العقدي والسيكولوجي تدخل في عملية الاستقرار النفسي والجمعي على حدٍ سواء. إن تعريف «الأنا» عملية مهمة في إنجاز الحضارة وفي الغايات النهائية للفرد والجماعة، ومن هنا يتخذ المنجز الحضاري، مهما كان، معنى نهائياً تحدده الجماعة حسب تعريفها لنفسها.

ويرى الباحث ان هذه المسألة قد تفجرت – في الحالة الفلسطينية– في اللحظة التي انكشف فيها المشروع الصهيوني القائم على فكرة الاقتلاع والتهجير ومن ثم الإحلال الاستيطاني، أي أن هذا المشروع يقوم على النفي والإنكار والإلغاء، وبلغة أخرى، فإن هذا المشروع لم يرَ في الفلسطيني سوى «جثة أو رماد»، الأمر الذي دفع الفلسطيني إلى تبني هذا المفهوم، أيضاً، وهو مفهوم ظل يحكم المشهد حتى هذه اللحظة، على الرغم مما طرأ عليه من تغييرات أو اجتهادات.

علاقة النفي والإنكار والإبعاد هي التي حكمت العلاقة بين «الأنا» الفلسطينية و«الآخر» الصهيوني، ذلك أن كليهما يتنافس للحصول على الأرض، من جهة، وعلى ثقافة الأرض، من جهة أخرى. كلا الطرفين يكتب تاريخاً مختلفاً للمكان ذاته، وبدلاً من أن يشكل المكان الواحد نقطة بداية أو علاقة تشاركية، فقد تحول المكان إلى نقطة الخلاف الأولى والأخيرة.

هذه العلاقة التي تأثرت بظروفها الموضوعية شقت مفهوم «الأنا» إلى «أنوات» عديدة، كما صدعت «الآخر» إلى أقسام ومستويات في محاولة للالتقاط «المشترك» في خضم هذا الصراع، أو في محاولة لرؤية «الإنساني» في هذا الصراع الذي يجد مسوغات التأبيد بكثرة. إن تقدير «الأنا» أو «الذات» واحترامها يقومان على فكرة الإنجاز بمعانيه كلها، ولهذا، فإننا نجد أن النظرة الجمعية «للأنا» الفلسطينية تعاورتها نظرات تراوحت بين التقديس، من جهة، والجلد، من جهة أخرى، حسب مستويات الإنجاز والتقدم والانتصار.

لقد حاول الباحث في رسالته ملاحقة مفهوم «الآخر» – على تعدد مستوياته – في مرحلة تاريخية مهمة من تاريخ الشعب الفلسطيني، ونقصد بها تلك الفترة التي تلت اتفاق أوسلو العام (١٩٩٤) وحتى العام (٢٠٠٤)، حيث كان من المفروض أن تتغير المفاهيم والتنميط والنمذجة، وأن تحدث عمليات على مستوى الوعي تقرب «الآخر» وترمّم «الأنا»، هذا الهدف سحب معه استطرادات وتفاصيل كان لا بد منها لفهم العلاقة مع «الآخر» في مختلف مراحل التاريخ العربي، فكان البحث على النحو التالي:

المدخل: وفيه رصد للتحولات السياسية التي أصابت المجتمع الفلسطيني منذ الخامس من حزيران العام (١٩٦٧) وحتى العام (٢٠٠٤)، أي منذ لحظة الاحتلال وانهيار مؤسسات المجتمع الفلسطيني الصناعية والتجارية والاقتصادية والسياسية، وتحول

أفراده في معظمهم إلى عمال مياومة مرتبطين اقتصادياً بالاقتصاد الإسرائيلي. وفيه كذلك رصد للتحول الكبير في بنية المجتمع الفلسطيني، وتغير مراكز القوى فيه، واختلاف الأولويات السياسية والوجودية، وكذلك تحول التمثيل السياسي والنشاط الكفاحي وانطلاق الثورة المسلحة التي وجدت شكلها الشعبي في الهبات الجماهيرية وذروتها في الانتفاضة الأولى العام (١٩٨٧)، ثم ما تلا ذلك من مفاوضات انتهت بتوقيع اتفاق أوسلو الذي أدى إلى انسحاب قوات الاحتلال من المدن الفلسطينية الكبرى مع بقاء الاحتلال وهيمنته على ما عدا ذلك، ثم ما كان من أمر السلطة الوطنية الفلسطينية التي رأت في اتفاق أوسلو خطوة على طريق الاستقلال، في الوقت الذي رأت فيه «إسرائيل» أنه اتفاق أمني يحمي «مدنها» و«قراها» و«مواطنيها». هذا الاختلاف في فهم الاتفاق أدى في نهاية الأمر إلى انفجار انتفاضة أشد وأعنف العام (٢٠٠٠).

هذه التحولات الكبيرة ذات الإيقاع السريع وجدت أصداءها في القصيدة الفلسطينية من حيث تحول هذه القصيدة إلى:

- تصديها اليومي والمباشر لإجراءات الاحتلال وسياساته.
- انفتاحها على الأفكار والأيديولوجيات.
- قيامها بواجبها الثوري والنضالي.
- رؤية الجماعة أو «الأنا» الجمعية كرزمة واحدة من دون الخوض في نقاط الاختلاف أو الإشكالي.

أما بعد اتفاق أوسلو، فقد تخلصت القصيدة من انصياعها للسياسي أو لـ«الجمعي»، وصارت أكثر «ذاتية» أو فردية، ولهذا تميزت هذه القصيدة بما يلي:

١. انفتاحها على الأسئلة الكبيرة واستيعابها السجالات العقدية والفلسفية المختلفة.

٢. بروز قضايا وأمور لم تكن من قبل، كالحديث عن الفساد والخراب والانحراف.

٣. التميز بروح النقد والاحتجاج.

٤. الإشارة إلى ضياع الحلم وانكسار النموذج.

٥. وبهذا ظهرت قصيدة مختلفة كلياً تتحدث عن جلد الذات والقسوة عليها وحتى الإشارة إلى الهزيمة.

وبهذا المعنى، فإن القصيدة التي ظهرت بعد اتفاق أوسلو كانت مختلفة إلى حد كبير عما سبقها من قصائد، وسبب ذلك تلك النظرة إلى «الأنا» مقابل «الآخر» الذي انتصر.

الفصل الأول: وفيه تمت متابعة وملاحقة العلاقة مع الآخر كما تم التعبير عنها في الثقافة العربية، إذ أشرنا إلى ما يلي:

١. إن الإسلام أسقط «الآخر» القومي أو أي «آخر» سوى «الآخر» الديني، وهو ما حكم النظرة العربية الإسلامية إلى «الآخر» في كل العصور.

٢. على الرغم من ذلك، فإن علاقة «الأنا» الجمعية بـ«الآخر» تميزت بالتعددية والاختلاف والتنوع حسب فترات القوة والازدهار والضعف والضمور.

٣. شكّل «الآخر» محرضاً دائماً لردات الفعل العربية الإسلامية، وذلك من خلال الترجمة، مرة، أو الحروب مرة أخرى، أو الاختلاط أو التجارة أو الاحتكاك الإنساني.

أما في الشعر العربي فقد ظهر «الآخر» على النحو التالي:

١. الإعجاب بإنجازات «الآخر»، كما عبر عن ذلك الجاهلي في شعره.

٢. ظهور «الآخر» الديني في صدر الإسلام.

٣. ظهور «الآخر» الداخلي في العصرين الأموي والعباسي.

٤. ظهور «الآخر» الديني القومي في حروب الفرنجة.

٥. ظهور «الآخر» الغربي المتفوق في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

٦. ظهور الإشكالية في العلاقة مع «الآخر» المستعمر، من جهة، وحامل الحضارة، من جهة أخرى، في القرن العشرين.

الفصل الثاني: يتتبع صورة «الآخر» في الشعر الفلسطيني منذ بداية القرن الماضي وحتى تاريخ البحث، وفيه ظهر أن «الآخر» بالنسبة للفلسطيني كان الصهيوني، وقد تم التعبير عن ذلك شعرياً على النحو التالي:

أ- ظهرت صورة «الآخر» على أنه اليهودي وصاحب الصفات الكريهة، كما تم التعبير عنها في الإرث الشعبي والديني، وكان هناك رفض كامل وشامل لهذه الصورة.

ب- هناك من حاول التفريق بين اليهودي والصهيوني، وأن الصهيونية تخدع اليهود وتوردهم موارد الهلاك، وتم تصوير الصهيوني على أنه مرتبط بالاستعمار.

ت- بعد العام (١٩٤٨)، اختلفت صورة اليهودي حسب مكان وجود الفلسطينيين، فصار «الآخر» الصهيوني يهودياً حقيراً، أو استعمارياً ليس إلا، أو مجرد مخدوع من طغمة حاكمة تأخذه إلى الهاوية.

ث- بعد هزيمة (١٩٦٧) واحتلال كامل الأراضي الفلسطينية، ظهرت بوادر ومؤشرات تصوير اليهودي على أنه مثلنا؛ يرغب في السلام والتعايش، وصُوِّر من الجانب «الإنساني» فيه، وتمت بعد هذا التاريخ انقلابات حقيقية في صورة اليهودي.

ج- تعززت الاتجاهات التي ترى في اليهودي شريكاً وليس نقيضاً، وقد قاد هذا الاتجاه محمود درويش بالذات، وهكذا صُوِّر اليهودي على أنه تائه وبكاء ويبحث عن ميناء ويريد أن يفهم ويُفهم.

ح- بعد اتفاق أوسلو العام (١٩٩٣)، تعددت صورة «الآخر» تماماً. فلم يعد «الآخر» النقيض فقط الذي اختلفت صورته وانتقل من مرتبة إلى مرتبة، بل هناك «آخرون» كثر هم «الآخر» الذاتي والفلسفي و«الآخر» السياسي و«الآخر» صاحب السلطة و«الآخر» الاجتماعي والفكري.

خ- وعليه، فإن «الآخر» الذي كان مرفوضاً على الإطلاق بداية القرن الماضي أصبح في بداية الألفية الثالثة ملتبساً - على أهون الفروض وأبسطها -، وقد تم ذلك من جهتين: الجهة الأولى: تشقق «الأنا» وتبخيسها ذاتها، أما الجهة الثانية: فقد كان هناك ارتباك واضطراب واختلاف في التعامل مع «الآخر» والنظر إليه، والذي

صار يراوح بين منزلتين: النقيض أو الشريك.

د- ولكن على الرغم من هذا الالتباس أو الارتباك، فإن النظرة النمطية للمحتل ظلت هي النظرة الأكثر قبولاً وحتى الأكثر انتشاراً. وعلى الرغم من أن قصيدة الشعر بعد اتفاق أوسلو تميزت بأسئلتها المحرجة - دليل الحوار الداخلي -، فإن صورة «الآخر» النقيض ظلت تشكل الخلفية الكبرى لهذا الحوار.

الفصل الثالث: وفيه تم التطرق إلى جماليات القصيدة وأساليب الأداء الفني وكيفياته، إذ ظهر أن تلك القصيدة - وبسبب من وظائفها الاجتماعية والتاريخية - قد تعددت أشكالها، وتم الانتقال من الغنائي إلى المسرحي، ومن الفردي إلى الأوركسترالي، وظهرت هناك أشكال مختلفة تراوحت بين الومضة والقصيدة التي تشمل الديوان كله، هذا بالإضافة إلى انفتاح القصيدة لغة وصورة وموسيقى على ما لحق بالقصيدة العربية والعالمية من تغيرات وذائقة.

وقد استفاد الشاعر الفلسطيني من التيارات الحديثة والأساليب الجديدة في كتابة قصيدته من حيث الإيقاع والموسيقى والتفعيلة، ويمكن القول في هذا الصدد إن القصيدة الفلسطينية بعد أوسلو تماثل ما تم إنتاجه في العالم، إذ صار بين أيدينا قصيدة حديثة بكل المقاييس، بإيقاعها المتعدد.. النثري والموسيقي، وكذلك بتعلقها بطموحات فنية كتحويل القصائد إلى كيان لغوي جمالي، تراد لذاتها وليس لأهدافها.

وأخيراً يوجز الباحث ما خلص إليه في بحثه فيما يلي:

١. الظاهرة الشعرية الفلسطينية ظاهرة خاصة تتعلق بتعدد الأمكنة، وتعدد الأصوات، وتعدد المرجعيات، وعدم ثبات المجتمع أو بنيته الأساسية. ولهذا، فقد اعتمدت الرسالة النقدَ الثقافي الذي يستفيد من كامل الحمولة الثقافية المعرفية لفك مغاليق النص الشعري ومقاربته وإدراك أهدافه وجمالياته. مع الإشارة في كثير من المواقع إلى ضرورة «ميلاد» نقد خاص يناسب فهم الشعر الفلسطيني من منطلق أن النص يخلق نظريته، وليس العكس.

٢. يشكل «الآخر» على إطلاقه المحرض «للأنا» الجمعية العربية الإسلامية على الرد والمبادرة منذ الجاهلية وحتى اليوم.

٣. يرى الباحث أن الإسلام وحده هو الذي حدد «آخرنا» الديني، فيما لعبت التقاليد والأعراف واللغة العربية «الآخر» العرقي والقومي.

٤. كما يرى أن فهم «الآخر» أو الحوار معه كان من مميزات عصور القوة والنصر، فيما كان الميل إلى الانغلاق وعدم الحوار معه في عصور الضعف والانكماش وأن الحوار مع «الآخر» كان شكلاً من أشكال الحوار مع الذات، وهو ما عبر عنه بعض الرحالة مثل ابن جبير، وبعض الفلاسفة مثل ابن رشد، وبعض كبار المثقفين مثل الجاحظ.

٥. وبالنسبة للفلسطينيين، فإن «الآخر» كان دائماً هو «الآخر» الصهيوني الذي صُوِّر طيلة الوقت على أنه المحتل والغاصب.

٦. فرّق الفلسطينيون بعمق ونضج ومسؤولية بين اليهودية والصهيونية، ولم يقعوا في أحابيل ما يسمى كراهية اليهود الأبدية أو اللاسامية. رأى الفلسطينيون في «الآخر» الصهيوني مجرد خادم للاستعمار الأوروبي. ولكن هذا لم يمنع من الاستفادة من التراث الديني والشعبي في النظرة العامة لليهودي كخادم للمال وتاجر للجنس.

٧. عبّر الشعر الفلسطيني بكفاءة عالية عن مجمل الاتجاهات الوجدانية الشعبية والفكرية والعقدية المتعلقة بالنظرة إلى «الآخر» اليهودي والصهيوني. وعلى هذا، فقد اختلف الشعراء الفلسطينيون في طريقة رؤيتهم لهذا «الآخر»؛ فهو محتل، وهو مخدوع، وهو ظالم ومظلوم، وهو إنسان يمكن الوصول معه إلى نوع من الاتفاق.

٨. يرى الباحث أنه بسبب من الهزائم المتكررة والانهيارات الهائلة التي لحقت بالأمة، تحولت صورة «الآخر» شعرياً، من كونها نقيضاً إلى شريك محتمل، من خلال النفاذ إليه من عملية البحث والتنقيب عن المشترك الحضاري والإنساني والديني.

٩. كما يرى أن اختفاء المكان أو غيابه جعل من القصيدة الفلسطينية متعددة الاتجاهات والمستويات، إذ لم تثبت القصيدة الفلسطينية في مكان «حقيقي»، وإنما في مكان متخيل أو مشتهى، ولهذا، فقد تميزت القصيدة الفلسطينية، عادة، بالحلم والمثال والنموذج. غياب المكان قابله ميلاد مثالي له في القصيدة.

١٠. لم تتعد القصيدة الفلسطينية طرح الأسئلة وحوار الذات والجرأة في النظر إلى الداخل إلا بعد الهزائم الكبرى، كالخروج من لبنان، وكذلك بعد اتفاق أوسلو، حيث صارت القصيدة الفلسطينية تحاور ذاتها كتعبير عن العلاقة القلقة والمعقدة مع «الآخر» المنتصر.

١١. على الرغم من سيادة النظرة النموذجية لـ«الآخر» الصهيوني، فإن هناك اتجاهاً آخر يرى فيه شريكاً يجب التعامل معه بحكم الواقع حسب ما يرى الباحث.

١٢. ظلت القصيدة الفلسطينية - في الأغلب الأعم - قادرة على التثوير والتعبئة والشحذ، على رغم كل ما لحق بها من أسئلة وإرباك.

١٣. صارت القصيدة الفلسطينية، وخصوصاً بعد اتفاق أوسلو، دون مركز، وصارت تحتفي بذاتها، وترغب في التنازل عن دورها الأساسي الجماهيري، وأخذت تذهب نحو الهامش والمبتذل والحلمي والكابوسي والإيروتيكي.

١٤. يرى الباحث أن تعدد موضوعات القصيدة بعد اتفاق أوسلو كان دليل قدرة «الآخر» على فرض أولوياته، من جهة، وعلى ارتباك «الأنا» في تعريف ذاتها في تلك المرحلة، من جهة أخرى.

١٥. ويرى أن القصيدة الفلسطينية بعد اتفاق أوسلو عبرت عن «أنا» متعددة؛ دليل الحيرة والاضطراب، في الوقت الذي عبرت فيه عن «آخر» متعدد، أيضاً؛ دليل اتساع الرؤية، من جهة، والتباس المشهد وتعقيده، من جهة أخرى.

وأخيراً، يخلص الباحث / الشاعر، بكثير من الأسف، الى أن صورة «الآخر» النقيض، وخلال قرن واحد، تحولت من «آخر» مرفوض جملة وتفصيلاً - بسبب أطماعه - إلى «آخر» يجب البحث عن نقاط التقاء معه من خلال الاعتراف له بحق ما في هذه الأرض. نتيجة مؤسفة لتاريخ يشهد أعمق هزائمنا وأقواها».

السوبر حداثة واللامحدد والمعرفة:

هل النظريات العلمية صادقة؟!

حسن عجمي*

نقدم في هذا المقال فرضية السوبر حداثة وكيف تفسر نجاح النظريات العلمية، ومن ثم نُحدد بعض فضائلها المعرفية. فالخلاف حول ما اذا كانت النظريات العلمية صادقة حقاً أم هي مجرد أدوات للتفسير هو خلاف أساسي في الفلسفة والعلوم. أما السوبر حداثة فتحاول تقديم ما هو جديد في هذا المجال بحيث تؤكد على انه من غير المحدد أية نظرية علمية هي النظرية الصادقة.

نستطيع شرح السوبر حداثة على النحو التالي: تدرس السوبر حداثة الأكوان الممكنة التي قد تختلف عن عالمنا الواقعي. لكن الأكوان الممكنة عديدة ومختلفة عن بعضها بعضاً. بذلك من المتوقع أن تستعين السوبر حداثة بمفاهيم ما بعد الحداثة كمفهوم اللامحدد من أجل الوصول الى هدف الحداثة الأساسي ألا وهو المعرفة. فيما أن الأكوان الممكنة عديدة ومختلفة، إذا نظرنا إليها مجتمعة سنرى حقائقها وظواهرها غير محددة. من هنا، بالنسبة الى السوبر حداثة، اللامحدد يحكم العالم بكل أكوانه الممكنة. لكن من وجهة نظر السوبر حداثة رغم ان حقائق وظواهر الكون غير محددة من الممكن معرفتها لأنه من الممكن تفسير حقائق الكون وظواهره من خلال لا محدديتها. على هذا الأساس تختلف السوبر حداثة عن ما بعد الحداثة التي تنفي إمكانية الحصول على المعرفة. كما تختلف السوبر حداثة عن الحداثة لأن الحداثة تقول بأن العالم محدد ولدينا معرفة بالعالم الواقعي بينما السوبر حداثة تؤكد على ان العالم غير محدد وأن معرفتنا معرفة بالعوالم الممكنة.

للسوبر حداثة تطبيقات مختلفة منها ما يُعنى بفلسفة العلوم. بالنسبة الى المذهب الواقعي في العلوم، النظريات العلمية ناجحة في تفسير ظواهر الكون والتنبؤ بها لأنها صادقة بينما المذهب اللاواقعي في العلوم يقول ان النظريات العلمية ليست صادقة ولا كاذبة بل مقبولة فقط بما أنها مجرد وسائل لتفسير ظواهر الكون والتنبؤ بها (انظر:

Edited by Boyd, Gasper, and Trout: The Philosophy of Science. 1991. The MIT Pres.)

ينتقل هذا الخلاف الى العلماء. يقول العالم الرياضي بنروز ان النظرية العلمية الناجحة حقاً لا بد أن تكون صادقة وبذلك لا بد من البحث عن النظرية الصادقة التي من المتوقع أن يهتدي العلم إليها. أما العالم الرياضي هو كنغ فيعتبر أن النظريات العلمية ليست صادقة ولا كاذبة بل مجرد أدوات لتفسير الكون وبذلك من الممكن قبول النظريات العلمية المختلفة رغم التعارض فيما بينها كنظريتي النسبية التي تقول بالحتمية وميكانيكا الكم التي تقول

* كاتب من لبنان

باللاحتمية (انظر:

Stephen Hawking and Roger Penrose: The Nature of Space And Time. 1996. Princeton University Press.

على هذا الأساس يتفق بنروز مع المذهب الواقعي بينما يقبل هوكنغ بالمذهب اللاواقعي.
المذهب الواقعي في العلوم مذهب حداثوي لأنه يقر بصدق النظريات العلمية وبذلك يؤكد على حصولنا على المعرفة كما يفعل المذهب الحداثوي تماماً. أما المذهب اللاواقعي فمذهب ما بعد حداثوي لأنه يرفض اعتبار النظريات العلمية صادقة بل ينظر اليها على أنها مقبولة فقط كونها ناجحة، وعدم الإقرار بصدق النظريات اتجاه ما بعد حداثوي. أما السوبر حداثة فتبتعد عن الاتجاهين الواقعي واللاواقعي بقولها انه من غير المحدد أية نظرية علمية هي النظرية الصادقة. وبما أنه من غير المحدد أية نظرية علمية هي الصادقة، إذ من المتوقع وجود نظريات علمية كلها ناجحة في تفسير الكون رغم انها مختلفة وتناقض بعضها بعضاً كنظريتي النسبية لأينشتاين ونظرية ميكانيكا الكمّ. بالنسبة الى نظرية النسبية، الكون حتمي بينما بالنسبة الى ميكانيكا الكمّ الكون غير حتمي. فيما أنه من غير المحدد ما إذا كانت النظرية النسبية أم نظرية ميكانيكا الكمّ هي الصادقة، إذ من المتوقع أن تكون نظرية النسبية ونظرية ميكانيكا الكمّ ناجحتين في تفسير الكون رغم أنهما يناقضان بعضهما بعضاً. هكذا تتمكن السوبر حداثة من تفسير ظاهرة أنه توجد نظريات علمية ناجحة رغم أنها تناقض بعضها بعضاً.
بالإضافة الى ذلك، توجد فضيلتان أساسيتان للسوبر حداثة. أولاً، السوبر حداثة تجعل البحث المعرفي مستمراً ولا توقفه. واستمرار البحث فضيلة. فبما ان السوبر حداثة تدرس الاكوان الممكنة، وهذه الأكوان الممكنة عديدة إن لم تكن لا متناهية، إذن على الباحث ان يستمر في بناء النظريات المختلفة الصادقة في أكوان مختلفة، وبذلك لا يتوقف بحثه المعرفي. وهذا ما تم في تاريخ المعارف والعلوم. فمثلاً، نجد أن اينشتاين قد أنشأ نظريته النسبية ومن ثم شارك في بناء ميكانيكا الكمّ التي تناقض نظريته الاولى وأخيراً سعى في آخر حياته الى توحيد النظريتين السابقتين في نظرية واحدة وجديدة ولم ينجح (انظر:

Encyclopedia Americana. Volume 10. 1980 Americana Corporation. Pp94-97.

ثانياً، تزيد السوبر حداثة المعارف الى حدها الأقصى، وزيادة المعارف الى أقصاها. فبدلاً من أن نُسجن في دراسة الواقع ننطلق نحو دراسة الممكنات كافة التي تبدو لامتناهية وبذلك نستمر في زيادة معلوماتنا عما هو ممكن أن يكون صادقاً.
أخيراً، النظريات الممكنة التي تحاول السوبر حداثة إنشاءها لا بد أن تكون محكومة بالمنطق ومبادئ التفكير السليم وان تكون قادرة على تفسير الحقائق والظواهر الممكنة. فليس كل شيء ممكناً بل المنطقي والعقلاني والعلمي هو الممكن، أي هو الصادق في الأكوان الممكنة. والصفة الأساسي للسوبر حداثة أنها تقبل بتعدد ما هو منطقي وعقلاني وعلمي كونها تدرس الممكنات المنطقية والعقلانية والعلمية.

الرواية العائلية في قصص محمد زفزاف

«غجر في الغابة» نموذجاً

حسن المودن*

١ ـ «الرواية العائلية» مصطلح نفساني وضعه س. فرويد في نص أصدره سنة ١٩٠٩ تحت عنوان:«رواية العصابيين العائلية». وتعتبر مارت روبير أول من وظّف هذا المصطلح النفساني في قراءة الأدب، والرواية أساسا، في كتابها الصادر سنة ١٩٧٢ تحت عنوان: «رواية الأصول، أصول الرواية».

ولا ينبغي أن نفهم من عمل مارت روبير أن الرواية العائلية لا ترتبط إلا بجنس الرواية في الأدب، فالمقصود هو أن هناك حكاية عائلية أصلية هي منذ القدم نواة كل الخرافات والأساطير والآداب السردية. وهذه الحكاية العائلية حكايتان: حكاية «العالم العائلي المعثور عليه»، وفي هذه الحكاية نجد إعادة صوغ للعائلة الواقعية التي خيّبت الآمال، وتعويضها من خلال عمليات التمثيل بعائلة أخرى ملكية ونبيلة. وحكاية «العالم العائلي المعيش»، وفي هذه الحكاية لا تعوض العائلة الواقعية بأخرى متخيَّلة، بل تتمّ فقط مواجهة عنصر غير مرغوب فيه من عناصر هذا العالم المعيش.

وتصنيف الأدب إلى أدبين: أدب «العالم العائلي المعثور عليه» وأدب «مواجهة العالم العائلي المعيش» هو من اقتراح مارت روبير، ولكن لاشيء يمنع الأدب السردي من اختراق هذا التصنيف، ومن أن يتركّب نصّ سرديّ معيّن من الحكايتين معا.

وقيمة محمد زفزاف ليست فقط في كون نصوصه تقول الواقع المعيش وتواجهه، بل في كونها تقوم أيضا بمحاولات من أجل خلق ذلك العالم الآخر، ذلك الفردوس المفقود. والأكثر من ذلك، يمكن القول ان نصوص زفزاف، الروائية والقصصية، هي مسرح صراع بين حكايتين: حكاية تنقل الواقع وتواجهه، وحكاية تصور العالم المتخيَّل الذي تريده الذات بديلا عن نسبها العائلي الواقعي والحقيقي.

وبعبارة أخرى، نقول إن النص السردي عند محمد زفزاف هو نتاج معاناة واقعية اجتماعية، وبهذا ينتمي إلى «أدب العالم الواقعي المعيش»، ويصحّ أن نسميه أدبا واقعيا اجتماعيا. لكن هذا النص هو في الوقت نفسه نتاج دوافع نفسية ايروسية، وبهذا ينتمي إلى أدب «العالم المعثور عليه»، أدب الفردوس المفقود، ولا يصح أن نختزله في ما يسمى أدبا واقعيا اجتماعيا، بالمعنى المدرسي المتداول في الحقل النقدي. فهو في جانب منه يقول عالما آخر هو الذي تحبّ الذات أن تنتسب إليه، عالم مفقود متخيَّل، عالم قالته الأساطير والخرافات، وتقوله الأحلام والاستيهامات، وقالته الرواية مع سرفانتس.

٢ ـ «غجر في الغابة» مجموعة قصصية أصدرها المرحوم محمد زفزاف سنة ١٩٨٢، وهي تتكون من عشر قصص، تتراوح في الطول والقصر وتندرج أغلب هذه القصص، إن لم يكن كلها، ضمن ما يسمى بالنمط الاجتماعي العائلي. ويمكن تقسيم نصوص هذه المجموعة إلى نصوص الابن، ونصوص الأمّ، ونصوص الأب. وهي في مجموعها نصوص تقول معاناة الذات في العالم العائلي المعيش، وتكشف خيبة أملها وبحثها عن عالم آخر تراه أجدر بأن تنتسب إليه.

تفتتح المجموعة القصصية بقصة«في الغابة»، ومن هذه القصة استمدت المجموعة عنوانها. والراوي في هذه القصة من الشخصيات المحورية، هو طفل مراهق، هو واحد من الأبناء المراهقين الذين ينتمون إلى نفس الوسط الاجتماعي العائلي، ولكل واحد اسمه: حمو، عدي، المختار، ولدلالة النساء، إلا الراوي فلا اسم له، ربما لأنه يعتبر نفسه واحدا من هؤلاء، وما يهمّ هو أن ينقل حكايتهم وهي حكايته أيضا، وأن ينوب عنهم في نقل حكاية تهمّ كل واحد منهم، ولهذا نجده يصدر محكيه بضمير المتكلم الجمع: «علمنا».

تفتتح الحكاية بالخبر الذي نشر الفتنة في وسط الأبناء، المراهقين وحتى الأطفال: «علمنا أن الغجر خيّموا هذه

* كاتب من المغرب

المرّة في الـغـابـة» يـقـول الـراوي. والخبر سيـتـحـوّل إلى موضوع مركزي في حوارات الأبناء، بعدها ستحاول كل مجموعة بطريقتها القيام برحلة إلى ذلك العالم الآخر، عالم الغجر. وبعيدا عن أعين الآباء، وتحديا لرقابتهم، يقوم الأبناء باكتشاف عالم آخر أكثر إغراء وافتتانا، أكثر سموا من العالم العائلي الاجتماعي الذي ينتمون إليه.

فمن خلال حكايته، يقوم الابن بوصف العائلة التي ينتمي إليها وصفا ساخرا يكشف مقدار الانحطاط الذي وصلت إليه، ويكشف في المقابل ما في العائلة الأخرى، الغجرية، مـن جـمـال ونـبـل وسـحـر. ولا يـخـفـي الابـن رغـبـتـه في الانتساب إلى العائلة الأخرى، يقول الراوي:«آه. كم أحب أولئك الغجريات ـ يا ليت لو كنت واحدا منهم.» (ص ٨).

فالواحدة من نساء العالم العائلي الأصلي لا يمكن أن تكون إلا حافية قرعاء(ص ٨)، أما بنات العائلة الأخرى فان الابن الراوي يقول عنهن:«إنهن سمراوات وجميلات وذوات شعر أملس وأسود»(ص ٨).

تـنـال المرأة مـكـانـة مـهـمـة في هـذه الحـكـايـة، وهـذا صلب الموضوع الذي يهمّ الابن المراهق، فما يفتن في الغجر هو نساؤهم، وما يفتن أكثر أن عالمهم عالم الحرية والحب والجنس واللذة. ولا مجال للمقارنة بين امرأة من العالم العائلي الأصلي، وبين امرأة فاتنة لا تظهر إلا مرّة كل سنة وهي دوما في ارتحال، موجودة ومفقودة باستمرار.

وتنال الأمّ مكانة مهمة في هذا التعارض بين امرأة الـعـالم الـغـجـري مـوضـوع الحب وامرأة الـعـالم الـواقـعـي المعيش. وأم المختار هي أكثر الصور تعبيرا عن درجة الانـحـطـاط الـتـي بـلـغـتـهـا الأم الـواقـعـيـة، حـتـى لم تـعـد صالحة لتكون موضوع حبّ:

«مشت نحو بيتها وهي تزحف. قذرة، حافية، قدماها مـتـسـخـتـان... انـحـسر ثـوب قـشـابـتـهـا، فـأبـان عـن سـاق عـجـفـاء، مـغـطـاة بـالـرضـوض والـكـدمـات... تقول كلاما قبيحا...»(ص ١٠).

وفي مقابل هذه الأمّ الوسخة القذرة العنيفة، تظهر الأمّ الأخرى، في صورتها المثالية الفاتنة:

«جاء غجري صغير وأعطاني نصف برتقالة. كان للبرتقالة طعم خاص، لذيذ بشكل لا يتصور... ركض الغجري الصغير جهة الخيمة. فخرجت أمه، في ثياب مزركشة ومفتوحة عند الصدر يظهر ثدياها وشعرها الأسود الفاحم يكاد يغطي وجـهـهـا كـلـه. ومع ذلك ظهر بريق عينيها وابتسامتها الرائعة» (ص ١١).

يكشف الراوي صور القبح والعنف والانحطاط في عالمه العائلي الاجتماعي الأصلي، ويقوم برحلة إلى العالم الآخر الأكثر إفتانا وإغراء. وتصور الحكاية هذه الرحلة على أنها في حدّ ذاتها مواجهة للعالم الواقعي المعيش وتمرّد على سلطة الآباء الحقيقيين ورقابتهم. فمن خلال صوت الأمّ نسمع خطاب الأب الذي يعلم بهذه الرحلة التي تتكرر كل سنة، ويمنع تكرارها. ومن خلال أوصاف الراوي وخطاب رفـاقـه نسـمـع سـخـريـة مـن أوامـر ونـواهـي الآبـاء، ومن محاولاتهم تشويه صورة العالم الغجري.

يبدو الصراع بين الأبناء والآباء صراعا حول القيم التي يـنـبـغـي أن يـقـوم عـلـيـهـا الـعـالم الـعـائـلـي الاجتماعي الذي تستحق الذات أن تنتسب إليه. والصورة التي يقدمها الراوي عن العالم الواقعي الأصلي صورة تكشف افتقاره إلى القيم المثلى التي عثر عليها الأبناء في عالم آخر، عالم الغجر.

قوة الحكاية في أنها تصور الفردوس المفقود على أنه عـالم مـادي حـقـيـقـي تمّ الـعـثـور عـلـيـه مـنـذ بـدأ الـغـجـر يحطون الرحال في المنطقة التي يقطنها الأبناء. هو عالم موجود ومفقود، يظهر ويختفي، يحكمه الترحال لا الاستقرار، ولا يـخـضـع لـنـظـام اجـتـمـاعـي ثـقـافـي قـاهـر كالذي يحكم العالم العائلي الواقعي، هو عالم تنشط فيه قوى الجمال والحب واللذة.

والأكثر من ذلك أن هذا العالم العائلي السامي موجود «في الـغـابـة»، أي في عـالم طـبـيـعـي خـال مـن عـلامـات الـتـمـدّن والتحضّر، مع الغجر نعود إلى العالم الطبيعي الأول، عالم يقوم على مبدأ الطبيعة لا على مبادئ الاجتماع والثقافة والسلطة.

٢ ـ إذا كانت «في الغابة» حكاية الابن، الطفل المراهق، فان «السجن والحديقة» حكاية المرأة / الأم. فهذه القصة عبارة عن رسائل ـ مذكرات يومية، من خلالها تشكو المرأة / الأم غياب موضوع حبّها، الحبيب/الأب. هناك انفصال بين أعضاء العائلة الواحدة، فالأب غائب، و الأم وحيدة داخل بيت أشبه بالسجن، والطفل الابن يلعب طيلة الوقت في الحديقة.

في كلام المرأة / الأمّ الكثير من اللوم والعتاب والاحتجاج على غياب الحبيب، على العالم الذي تقاسي داخله الوحدة والحرمان من الحب والحياة. في كلامها تستحضر أبطال الحب في الأدب الإنساني: روميو وأدولف... في كلامها هذا

النزوع إلى عالم الحب المثالي الذي يقوم بدلا عن عالم واقعي يقوم على الصراعات الاجتماعية والطبقية. لا يهمّ أن تكون هي المرأة بورجوازية طموحة أو أرستقراطية في ثقافتها ونمط عيشها، وأن يكون الحبيب مناضلا شعبيا يحمل ثقافة أخرى. ما يهمّ حقيقة هو أن يستطيعا معا تجاوز هذا العالم الشديد الواقعية إلى عالم يقوم على قيم الحب والحرية والحياة. هي لا تطلب أكثر من الحياة في عالم الطبيعة، لا تطلب أكثر من أن تعيش في حديقة مثل طفلها، لا داخل السجن. ولنلاحظ هنا دلالة العنوان، أولننصت إلى ما تقوله صاحبة الكلام، وهي لا ترى ذاتها إلا من خلال استعارة مصدرها العالم الطبيعي لا العالم الواقعي الاجتماعي: استعارة الزهرة البرية:

«ولأنني كنت - كما قلت - زهرة برية تستحق الإعجاب من بعيد، ومتى كانت الأزهار البرية توضع في زاوية من بيت؟ ألا تعرف أن هذه الأزهار تموت لأنها لا تحتمل هواء مزيفا في بيوت مزيفة؟ إن الأزهار البرية خلقت لتبقى في الحقول ولتحيا وتموت على طريقتها الخاصة» (ص ٣٧).

من خلال خطابها، ترفض المرأة / الأمّ عالم الواقع الذي يوصف باستعارة السجن، وتعيد بناء العالم الذي تريد أن تنتسب إليه في حياتها ومماتها، العالم الطبيعي الخالي من الزيف، عالم الحب واللعب واللذة والحياة.

٣ - وفي قصة«الهم» نقرأ حكاية الأب، وهي تفتتح بكلام داخلي للأب يكشف من خلاله الهوة التي صارت تفصله عن محيطه:

«تعتقد عندما تحكي للناس عن همومك أنهم يتفهمونك.. تبحث عن سند في هذا العالم، لكنه في الحقيقة غير موجود عند أولئك الناس. على العكس بل انهم قد يزيدون في إذكاء جذوة ذلك الهم» (ص ٤٥).

تدور الحكاية حول عائلة تتكون من الأب والأم والطفل. الأب مهموم ويعيش توترات داخلية انضافت إليها التوترات الخارجية بينه وبين الزوجة/ الأم. تقترح الأم الذهاب بالطفل إلى الحديقة، ويرفض الأب باعتبار أن هذا العالم الذي يعيشون فيه يتشابه ولا فرق فيه بين الحديقة وغيرها.

وما يثير هنا أيضا أن الأب لا يرفض الحديقة، بل يرفض نوع الحدائق التي توجد في العالم الاجتماعي العائلي الذي ينتمي إليه، فهو لا يتصور الحديقة/ الطبيعة مسيّجة ومحاصرة بكل هذه الممنوعات، والأب يحتجّ قائلا:

«غير ممكن... ممنوع قطف الزهور. ممنوع المشي فوق العشب. ممنوع الاختلاء بأنثى. ممنوع السباحة.» (ص٤٩).

٤ - في قصص زفزاف حكاية كل فرد من أفراد العائلة، وهي حكاية واحدة تتكرر وتتشابه: حكاية الذات التي تبحث عن إعادة بناء عالمها العائلي الاجتماعي بعد أن خيّب عالمها الأصلي آمالها وأحلامها.

في قصص زفزاف إعادة بناء العالم الاجتماعي العائلي الأصلي واستبداله بعالم جديد قيمه هي قيم العالم الطبيعي، الأول والأصل، عالم ما قبل أسطورة التحضّر والتمدّن. بعيدا عن عالم العنف والقهر والكبت، تستعيد الحياة حريتها، وتستعيد الرغبة قوتها، ويستعيد العالم جماليته.

ينتمي أدب محمد زفزاف إلى «أدب العالم الواقعي المعيش»، ولكنه ينتمي أيضا إلى أدب «العالم المعثور عليه». والعالم الآخر الذي تسعى الذات للانتماء إليه هو عند زفزاف عالم الطبيعة بعيدا عن المدينة والحضارة. نجد كلا من الابن والأب والأمّ يحلم بالانتماء إلى عالم طبيعي بعيدا عن السجن الذي يختنق داخله باسم التحضّر والتمدّن.

والأمر لا يهمّ قصص زفزاف فقط بل ورواياته. فإذا أخذنا، على سبيل التمثيل، روايته: «الأفعى والبحر»، سنجد شخصيتها المحورية، سليمان، وهو طالب جامعي، يقرّر أن يغادر الدار البيضاء التي جعلته «عصبيا لا يطيق العالم من حوله»، متوجّها إلى تلك المدينة الصغيرة «حيث البحر على الأقل يستطيع أن يعطي الشعور بالانشراح وعفوية الحياة وبساطتها».

يترك سليمان مدينة الضجيج إلى مدينة البحر، ففي البحر «يشعر بسرور عارم... بانطلاقة غريبة، انطلاقة من عالم جميل رائع إلى حلم، مثل العالم الحالم الذي يقرأ عنه في سلسلة معينة من بعض الكتب، عالم سحري».

يترك سليمان المدينة الكبيرة، الدار البيضاء، الى مدينة صغيرة، الصويرة. وللصويرة مكانة خاصة في أدب المرحوم محمد زفزاف، فهي قد كانت في السبعينات قبلة كل من يرفض أسطورة التمدّن والتحضّر، وخاصة ممّن يسمى بالهيبيين، الرافضين للحياة المدنية الغربية ونمط الحياة الذي تفرضه الحضارة الجديدة.

الرحلة إلى الغابة أو إلى البحر أو إلى الصويرة هي، على حدّ تعبير زفزاف في هذه الرواية، «الاستمرار في الرحلة إلى العالم الفسيح».

القناع الرمزيّ في أعمال نوال السعداوي

«إيزيس» بين السعداوي والحكيم

فاطمة ناعوت*

لولا الميثولوجيا لَثَقُلَت الحياةُ على الإنسان ولانتفى الجنسُ البشري، بزعمي، منذ البدء. فالأسطورة بالنسبة للبشري هي معادلٌ موضوعيٌ للقصيدة بالنسبة للشاعر. الذي من خلالها يعيد تشكيلَ العالم كي يستطيع أن يتعاملَ مع معطياته التي قد يرفضها فيتمرد عليها، شعرًا. من أجل ذلك فكل أسطورة تحمل رسالةً طوباوية من خلال معطيات الثقافة والزمن والبيئة التي أفرزتها. ومن هنا فكل ميثولوجيا لابد أن تُقرأ بعين زمانها وفي سياقها التاريخي والسوسيولجي والفكري الذي نسج خيوطَها، وفي ذات الوقت يجوز مصارعتُها وخرقها واللعب بها ثم إعادةُ نحتِها من جديد بوصفها إرثًا يرثه بشرٌ عن بشرٍ فيغدو مُلكًا خالصًا للوريث حتى ولو ظل الإرث يرمق بين لحظةٍ وأخرى جذورَه البعيدة بعين الحنين. لهذا فإعادة قراءة الأساطير بل وإعادة إنتاجها وتجديد خيوطها، ليس فقط من حق كل مبدع، بل أظنها من واجبه أيضًا. ولعل الأساطير الفرعونية والإغريقية والأشورية هي من أكثر ما شكّل مُلهمًا للفنان في كل عصر، كونها تتقاطع بقوة مع الإنسان بصرف النظر عن موقعه الجغرافي والتاريخيّ والحضاري الضيق. ولأن المرأة هي أحد المحاور الرئيسية في كل أسطورة تقريبًا، إن لم تكن هي المحور الأول، فإن تناوُلَ الأسطورةِ على نحو جديد سوف يختلف إذا ما تناوله مبدعٌ عما إذا تناولته مبدعةٌ، سيما إذا كانت مبدعةً مهمومةً بمكانة وموقع وقانون المرأة مثل نوال السعداوي. خلال تلك المزاعم نستطيع أن نقرأ «إيزيس»(١) السعداوي في مقارنةٍ مع «إيزيس»(٢) توفيق الحكيم، بوصفهما طرفيْ النقيض في تناول أسطورة بعينها وشخصية بعينها هي إيزيس المصرية إلهة الجمال والخير وزوجة أوزوريس. ومن الطريف أنني حين قرأت المسرحيتين لم أقرأ شخصَ إيزيس بقدر ما قرأت دماغ كل مبدع منهما وطرائق تناوله العالم. توفيق الحكيم وتطرّفه ومغالاته في النظرة المتعالية للمرأة ووضعها في مرتبة دنيا، ونوال السعداوي في تطرفها في احترام المرأة وإعلاء شأنها في الوجود. ولن أدعي الحياد وأزعم أنني في حال تأمل ونقد لمبدعيْن هما من رموز الحياة الثقافية المصرية المعاصرة، لكنني رأسًا سآخذ موقعي كمؤيدة لنوال السعداوي في موقفها من المرأة. وموقفي هنا ليس بوصفي امرأة تنتمي لمجتمع ذكوري حتى النخاع، لكنه انتصارٌ لقيمة الأنوثة في الحياة بوصفها الجمالَ والخير والعدل في الوجود. ومن الطريف أيضًا أن الحكيم كان يجتهد أن يثني على إيزيس ويمجدها ويمدحها عن طريق نعتها بصفاتٍ رفيعة من قبيل الوفاء والإخلاص وإعلاء شأن الزوج. حتى أنه، كما جاء في بيانه المذيّل للمسرحية، ربط بينها وبين شهرزاد التاريخ وبنيلوب الإغريق من حيث اتفاقهن في الوفاء الزوجي. وإن وضع بنيلوب في خانة الوفاء السلبي عكس وفاء إيزيس الإيجابي. والطريف أن مدْح الحكيم إيزيس كان مدحًا معكوسًا، ومن المدح ما قتل. فالحكيم لم ينتبه (أم تراه انتبه؟) أن كل النعوت الطيبة التي خلعها على إيزيس كانت تضرب بقوة في مقتل استقلالها الوجودي. معنى أنه كبّلها في قيد الرجل ودثّرها بعباءته طوال الوقت، وكأن لا جمالَ وجوديًا وإنسانيًا لامرأة خارج حدود الرجل وخارج بساط خدمته. لم أكن لأقول كل هذا القول لولا أنني بصدد عقد مقارنة بين المسرحيتين. فالحكيم غير ملام مطلقا كونه استلهم الأسطورة كما هي تقريبا ولم يفعل إلا أن نسج على نولها، ومن ثم فهو غير مطالب بتغيير الأحداث لصالح فكرة ما، ليس فقط لأنه اشتهر بعدائه للمرأة (فمن الواضح أنه لم يكن عدوا لإيزيس)، لكن الأخطر أنه كان طوال الوقت يكرم شخصها في مسرحيته عبر تكريس قيمة الوفاء الزوجي ولا شيء آخر. وهي قيمة أجلى وأعلى من أن نناقش حتميتها وجمالها ورقيّها، سوى أن الفكرة التي تطرحها السعداوي في عملها تقول إن الجمال الإنساني يكمن في مناطق أخرى كثيرة غير هذه القيمة التي تنهل من بساط الرجل وتصب فيه. والأهم هو أن الجمال الإنساني لو توّلد فلا ريب سينبت كل ألوان الجمال الأخرى مثل قيم الوفاء والإخلاص والحب الخ. ومن ثم فقد رسمت السعداوي «منبع» النهر فيما رسم الحكيم «فرعًا» من فروعه. ففي حين كانت إيزيس الحكيم محضَ امرأة ثكلى تحاول طيلة الأحداث أن تلملم نثارات جسد زوجها المغدور بمعرفة أخيه إله الشر «سيت»، كانت إيزيس السعداوي امرأةً عضويةً فاعلةً في المجتمع تبني عقول الناشئة وتعلمهم الكتابة والقراءة وتبذر فيهم المفهومَ الحقَّ للعدل والجمال والنبالة واحترام الإنسان لنفسه وللآخر بصرف النظر عن نوعه وعِرقه وطبقته وديانته. إيزيس الأولى امرأة «مفعول بها» كما هو شأن المرأة في معظم الأدب الكلاسيكيّ ويأتي دورها دومًا كردّة فعل صنعه الرجل. فالرجل هو المهيمن على حراك الكون والموجودات وما المرأة إلا أحد هذه الموجودات التي تخص الرجل. فيما إيزيس الثانية هي مالكٌ مناصفٌ للكون مع الرجل وفاعلٌ ومفعّلٌ للوجود. إيزيس الجديدة لا تدور في فلك الرجل وداخل عباءته، فهي موجودة بذاتها الخاص وتبني الكونَ بحقها الخاص، فيما الأولى مرهونٌ وجودها بوجود الرجل، وكما قال الفارابي: «كلُّ موجود بغيره آلة». ونوال

* شاعرة وكاتبة من مصر

السعداوي لم تقل الصدق في مقدمتها حين زعمت أنها ترد الاعتبار إلى إيزيس الآلهة القوية التي ظلمها التاريخ. فالسعداوي ليست ذلك الكائن الماضويّ الذي يعنيه إعادة ترتيب التاريخ وتصحيحه. لكنها كتبت هذه المسرحية كرسالة شديدة اللهجة إلى «المستقبل» الذي وحده ما يعنيها. ومسرحية «إيزيس» ليست العمل الوحيد لها الذي يخفي بين سطوره رسالة إلى المجتمع، فكلُّ أعمالها تنحو النحو ذاته. فهي تجيد لعبة الرمز والقناع وتضمين الرسائل المُرّة عبر أعمالها الأدبية. والكاتب عادة يلجأ إلى الرمز، ليس فقط كتيمة فنية، لكن أيضًا حينما يفسد النظام، مثلما فعل ديدبا في «كليلة ودمنة» ولنا في التاريخ شواهدُ عديدةٌ مماثلة. وجليٌّ أن السعداوي لا تتوسّل الرمز خوفًا من النظام أو طلبا للسلامة لأنها مقاتلةٌ شرسة كما عرفناها وليس المعتقل بالمكان الغريب عنها، لكنها تعمل ذلك حفاظًا على الرسالة الخبيئة داخل العمل من أجل حمايتها من بطش مصادرات الرأي وقمع حرية التعبير. لو قرأنا إيزيس من هذا المنطلق فلن نجد بين أيدينا إلا نصًّا تعبويًّا تحريضيًّا مغلّفًا بنصٍّ إبداعيٍّ أدبيّ، أو لنقل هو خطابٌ إصلاحي كتبته إيزيس في مرقدها خلف قرص الشمس لترسله إلى وطنها المعاصر. وبإجراء عملية إحلال بسيطة لدوال وشخوص العمل سوف نخلُص رأسًا إلى متن الرسالة الإيزيسية/السعداوية. حيث «رع» هو السلطة التشريعية أو النظام، «وسيت» هو القانون والدستور الذي يخدم مصالح النظام، وحيث «رئيس الجيش» هو السلطة التنفيذية، التي لابد وأن تكون محدودة الفكر بليدة التأمل لا قدرة لها على إعمال العقل ولا ينبغي لها، لأنها مجردُ يد باطشة من أيادي النظام الطولي، رغم أننا سنجده وقد تحوّل في نهاية العمل ليأخذ صف الشعب فيما يشبه انقلابا عسكريًا على النظام. و«نوت» هي النوستالجيا إلى ماضٍ كان جميلا، لأن كل ماضٍ هو جميل بالضرورة، و«معات» هي العدالةُ الغائبة في الحياة، و«إيزيس» بالطبع هي الجمالُ بالمفهوم الفلسفي للكلمة، وأما «توت ومسطاط» فهما الجبهة المعارضة للحاكم وإن اختلفت طرائق تناولهما لمفهوم الغاية والوسيلة. ولأن العدل نسبي، ولم يقف الإنسان على تعريف دقيق له حتى الآن، فسنجد أن «معات» ترتبك أحيانًا أو يتملكها اليأس عكس «إيزيس» التي حافظت على صلابتها وقوة منطقها ونبلها طوال الوقت. أما اللعبة الفنية في هذه المسرحية هي أن السعداوي قد انطلقت من بنية ميثولوجية هي أسطورة «إيزيس وأزوريس» ثم شدت بأطراف القص إلى منطقة الواقعي الحداثي فصارت الشخوص خاضعةً للقانون الفيزيقي عوضًا عن السحرية والأسطرة والخيال. وخلال هذه العملية الاستبدالية يمكن أن نلمح منهج السعداوي في التفكير وهي رسالة أخرى تمررها لقارئها عبر العمل بأن الميتافيزيقا هي أداةُ خداعٍ وشَرك تنسجه لنا السلطة عبر الكهنوت كيلا نتدبّر مشاكلنا الراهنة ونحيل الأمر إلى قوى غيبية ميتافيزيقية بيدها مقاليد الأمر. هذه الإحالة الغيبية التغييبية هي آفة كلِّ الشعوب التي لا تأخذ بالعلم والمنطق والعقل وتستنيم إلى النقل السلفيّ الإحالي الذي فيه مقتل الإنسان. أكدّت السعداوي على أهمية العلم فكانت إيزيس، الآلهة التي نزلت من عليائها، تعلم الفلاحين والفقراء وأبناءهم الكتابة والقراءة. وهو ما يجب أن يستوقفنا طويلا، لأن الكتابة لونٌ من الحضور، أو كما قالت فرجينيا وولف: «لا حدث يحدث إلا إذا دُوِّن»، فهل يجوز لنا أن نوسع الأمر ونقول لا بشرَ موجودًا إلا إذا كتب شيئًا؟ حُرمت المرأة من التعليم والكتابة دهورًا طويلة، ليس فقط عند العرب لكن في الغرب أيضًا سيما في الأسر الفيكتورية. وكلنا يذكر «أرنولف» في مسرحية «مدرسة النساء» لموليير، حين أسِف كَوْن «آنييس» تعرف الكتابة ما يخوّل لها مراسلة عشيقها. سوى أن وضع المرأة العربية كان أسوأ كثيرا طوال الوقت لأن العرب اعتبروا المرأةَ كائنا ناقصا فيما الكتابةُ حرفةٌ تحتاج عقلا حصيفًا أنّىَ للمرأة أن تمتلكه. وعلّنا نذكر كتابَ «صبحُ الأعشى» للقلقشندي الذي تناول صفات الكاتب وآداب الكتابة وما يحتاج إليه الكاتب من معارفَ في اللغة والدين والجغرافيا والتاريخ والأدب، وفيه رفع من شأن الكتابة كما جاء: إن الكتابة من أشرف الصنائع وأرفعها وأخطرها في ذات الوقت، وقد قرن فعل الكتابة بالذكورة مستشهدًا بقول عمر بن الخطّاب «جنبوا النساء الكتابة» ولا أدري مدى صحة انتساب الكلمة لعُمر.

هذه المسرحية إذن هي محاولة من السعداوي لتمرير رسالة مُفادُها أن المجتمعات الأمومية matriarchal كانت الأرقى سياسيًا واجتماعيًا وجماليًّا وإنسانيًّا عكس المجتمعات الأبوية (البطريركية) patriarchal التي اتسمت بالرقِّ والعنف والسبابة والطبقية ودحر الأنثى. ولم تكتف السعداوي باستلهام أسطورة إيزيس وتطويعها لرؤاها الخاصة المعاصرة المحملّة بأيديولوجيا إصلاحية تعنيها تماما، لكنها عدلت في سير الأحداث وسيناريو الحوار بين شخوص العمل، أي كأنها عملت نصًّا على نص أو كتابةً على كتابة. وهذا يُحسب لها لأنها صارعت الأسطورة المنقولة وخرجت علينا بنصٍّ جديد يحمل سمات العصر الجديد. وخلال ذلك سوف نجد بسهولة أن إيزيس تنطق بلسان السعداوي طوال الوقت، تنقل أفكارها وتدين إشكاليات مجتمعها التي ظهرت بجلاء خلال حوار شخوص العمل. حين سأل «سيت» إيزيس عن سبب عدم حبها له لم تستطع الإجابة في بادئ الأمر وكادت تحيل الأمرَ إلى العاطفة لكنها بعد برهة عرفت الإجابة بعدما بثها «سيت» مشاعره التي خلالها أيقنت إيزيس إنها لم تحبه لأنه لم يحبها ككائن مستقل بل كجسد رخو بلا عقل وتابع لمقادير الرجل فقالت: «الآن فقط أدركت لماذا أحببت أوزوريس ولم أحبك. كنتُ مع أوزوريس أشعر أنني إنسان. كان يعرف قيمتي. الحب هو المعرفة. أن تعرف قيمة من تحب. أوزوريس كان يعرفني، يعرف إنسانيتي ويعرف أجمل ما فيَّ: عقلي وقلبي.»(ص٨٥) وجاء في حوار ثلاثي بين إيزيس وأوزوريس

وكاهن يستنكر شرعَهما الجديد الذي بدأ تكريسه في الأرض عوضًا عن شريعة «رع» المستبدة، وفيما يحاولان أن يقنعاه أن مفهوم الطبقية هو ابن رؤية لا إنسانية، تقول إيزيس: «... لنا فلسفةٌ أخرى تساوي بين الآلهة والبشر، وبين الأسياد والعبيد، لا فرق بين إنسان وإنسان إلا في العدل والرحمة». وجليٌ هنا أن ندرك بعد عملية استبدال الواقعيّ بالأسطوري التي تكلمنا عنها، أن الآلهة هنا تمثّل السلطة والحاكم الآنيّ. ونجد الكاهن يستنكر تلك المساواة ويحاججها بشريعة «رع» الطبقية فيجيبه أوزوريس قائلا: «... ليس في هذه القرية أسياد وعبيد، كلنا بشر والناس سواسية. هذه إيزيس ابنة الآلهة «نوت» تعمل معنا، وقد تزوجتني أنا الملاح الفقير».(ص ٦٢-٦٣). وفي ذات الصدد كرد على تشريع «رع» بإخصاء جميع العبيد وختان جميع النساء سوى الملكات والنبيلات بحجة أن الفضيلةَ فنٌ لا يعرفه إلا الأسياد، تقول إيزيس: «الفضيلة إذا لم يكن لها مقياسٌ واحد لجميع الناس لم تكن فضيلةً، وإنما قانونٌ عبودي مزدوج يمنح الحريةَ للأسياد ويفرض القيود على العبيد». وهنا تجدر الإشارة إلى جذور طقس الختان الذي حرّمته وجرّمته كلُّ الأعراف الدولية وردّه إلى أصول عبودية لا علاقة لها بأية ديانة. كما نلمح كثيرا من الإسقاطات السياسية مثلما في رد رئيس الجيش على «سيت» القلِق بسبب أن إيزيس استطاعت أن تستقطب بنبلها أعدادا ضخمة من الفلاحين والفقراء إذ قال:«... لا قيمة للفقراء يا مولاي، هم مجرد عدد، المهم هم طبقة الأسياد.» (ص٦٢). فالحاكم الذي لا يخاف الشعبَ على كثرته العددية يخاف امرأة وحيدة عزلاء لأنها ذات عقل يفكر ويحلل ويتأمل. وهذا حق فالنظم المستبدة يهددها عقل واعٍ واحد أكثر مما يهددها آلاف العقول الناقلة الفارغة. وهذا ما يقرّه رئيس الجيش إذ يقول: الشعب الجاهل أفضل من الشعب الواعي يا مولاي،...، لا شيء يدخل عقول الناس إلا ما نمليه عليهم في الأبواق والمزامير.»، (وجليٌ أن الأبواق والمزامير هنا هي وسائل الإعلام والصحافة اليمينية التي تشكل بوق النظام الحاكم). وفي قول «معات»: السلطة المطلقة والقوة غير المحدودة تجعل الحاكم مستبدًا ثم تفقده عقله.»(ص ١١٨) إشارةٌ إلى أن كلَّ مستبدٍ هو بالضرورة صناعةٌ محلية أنتجه شعبه. وكتلك الإلماحة الذكية إلى لعبة الحاكم مع المعارضة المتمثلة في «توت ومسطاط» إذ يقول رئيس الجيش: «هي معاركُ وهميةٌ فوق الورق ليس إلا، توهم الكتّابَ أنهم أبطال. ولذلك لم يمسسهم الملك بسوء. بل كان يحميهم حين نرغب في البطش بهم ويقول لنا: دعوهم يكتبون وينقدون فهم غير ضارين لنا، بل مفيدون، يؤدون دور المعارضة ويوهمون الناس أنني حاكمٌ غير مستبد أشجع النقد وأؤمن بالحرية.» (ص ١٢٤). وفي ذات الصدد تشير السعداوي إلى أن اليمينيين المتطرفين قد يفسدون الحكم أكثر من حاكم فاسد، إذ يجيء على لسان «سيت»: «... ملكيون أكثر من الملك! حاشية الحكام والملوك، مجموعة من المنافقين يتصورون أن مثل هذه الإجراءات القاسية ترضيني.»(ص ٧٨). وفي تهكم مرير تسخر المسرحية من طرائق الأنظمة العربية المتهافتة في استقبال الحاكم الجديد حين نستمع إلى رئيس الجيش يقول: كل شيء تمام يا مولاي، الأمن مستتب والأمور كلها مستقرة. أزيلت جميع صور الآلهة الراحلين ولم تبق إلا صورة الحاكم. (ص٥٢). وفي إشارة إلى ثقافة التواطؤ التي نحياها تحت وطأة الخوف و«الأنا-مالية»(٣)، تلك الثقافة التي تنتعش في مجتمعاتنا وكل مجتمع يتميز بنظام فاسد ووعي منخفض نجد الفلاحة الفقيرة التي اختطف العسسُ ابنتها تقول في ذعر: لا، لا أتهم أحدًا، رأيت أشباحًا، الأرواح الشريرة خطفتها، لا أستطيع أن أشهد ضد أحد من الآلهة، ينقطع لساني إذا قلت. (ص٥١). لكن المرأة ذاتها لم تستنجد إلا بإيزيس وفي هذا دلالة إيجابية معنى أن صلاح حال المرأة لا يكمن إلا في يد المرأة نفسها. فالحرية ليست هبةً كي تطالب بها المرأةُ الرجلَ، لكنها أحد العناصر الأولى في بنية الإنسان وما على المرأة إلا أن تعي فقط أنها كائنٌ حر، وحسب. فانسحاق المرأة أمام الرجل كان بيدها لا بيد عمروٍ أو كما تقول إيزيس : إن هزيمتك يا أمنا نوت تمتد إلينا، إلى كل النساء. (ص٤٩). ثم تقول في وضع لاحق: لن أبكي بعد اليوم، سأحوِّل الدموع إلى نارٍ تحرق، سأحول الحزن إلى نورٍ يضيء. في إلماحة إلى استنفار الطاقة الهائلة في روح المرأة المستترة خلف قناع الضعف والاستكانة وتراكم الانهزام الذي ساهمت كل السلطات في صنعها ولا أعفي المرأة ذاتها. ونلمح اعتناق السعداوي لمبدأ الأنثوية بوصفها الانتصار لقيم الجمال والعدل في الحياة حين تقول إيزيس: «إله الخير مازال يعيش طالما أنا أعيش». فالجمال مرهون بوجود المرأة في الحياة، ووجوده من وجودها. وحين تلوم إيزيس «معات» على صمتها عن الظلم ترد الأخيرة : أنا لا أخاف، لكنني صاحبة قلم وفكر ولا شأن لي بما يفعله الحاكم، لا شأن لي بالسياسة، سأكتب في أمور الفلسفة أو أكتب الشعر والقصص.(ص٤٥). ما يشير إلى تحجيم دور المثقفين من قِبل النظام وسلبية بعض الكتاب والخطأ الشائع الذي يقول إن السياسة تنفصل عن الحياة. وتزعم «معات» أنها كاتبةٌ محايدة فتساجلها إيزيس بقولها إن الكلمةَ إذا كتبتِها لم تعودي محايدةً، فالكلمة موقف، والصمت عن الظلم ليس حيادًا لكنه موقف مناصر للظلم.

هي رسالة إذًا استنطقتها نوال السعداوي، التي كرمتها بروكسل مؤخرًا بجائزة إنانا، عبر لسان إيزيس كي تصنع تشريعًا سياسيًا واجتماعيًا يعتمد المساواة والعدل والجمال والمحبة. رسالة أتمنى أن نعيها جميعًا، لأن الحرية والعدل والجمال لن تمنحها الأنظمةُ لشعوبها الصامتة، لكن الشعوب عليها أن تمد يدها لتنالها بالقوة.

الهوامش

١ - مسرحية «إيزيس» -نوال السعداوي - دار المستقبل العربي ١٩٨٦
٢ - مسرحية «إيزيس» - توفيق الحكيم - مكتبة الآداب ١٩٧٦
٣ - نظرية : أنا مالي.

نهايـة المثقّـف
بدايـة السؤال

غـادا فـؤاد السمان★

نهاية المثقّف عنوان مُسبق الصنع، وقع اختياري عليه لظنٍّ مني أنه الأقرب إلى أهوائي وأهوالي، على غرار كل الذين تفتنهم بدعة كتابيّة فيجتهدون في صنع طقوسها وقد استلبهم وهج المحاولة، الأحرى وهمها!

ووجدتني في خضمّ المسعى، تتقاذفني كل الاحتمالات في مهبّ التجربة، إذ لطالما جنحت بي أفكاري إلى تدوين كامل تفاصيل الرؤية، وبسط خطّها البياني لرصد وقائع الحالة وإيقاعاتها المتصاعدة، سعيا مني للعثور على خطّة محكمة توصلني للخروج من معترك الهواجس العصيبة والمتزاحمة بلا مهادنة أو رأفة لأساهم في تصيّدها بدوري دفعة واحدة بنوبة كتابية أشبه بحمّى مستعرة، تتجمّر معها حروفي، حين تتّقد فيّ لغة تلسع كامل أعماقي على امتداد مساراتها الخفيّة داخل أروقة الروح، ومعها أتشظّى دون تردد إلى نبضات لا تحصى، باتّجاهات وأرجاء لا تُحدّ، غالبا تصير إلى العدم، أقصد العلن، حتّى تخلفني وراءها جثّة هامدة تاهت عن مثواها الأخير، وريثما يحين موسم الدفن المؤجّل قضاءً وقدراً وتحايُلات، سرعان ما أبتكر لها هاجساً آخر يُحييها من جديد، ليؤرقني ككابوس أرعن، ويراودني عن طمأنينتي، كوسواس خنّاس، وهكذا أتعاقب بين موت آخر وموت أخير.

« نهاية المثقّف » إذن .. عنوان تنبّهت إليه بدافع الفضول، بعد أن زاحم حرفتي وحرفيّتي في وضع عناوين كلّ المخلوقاتِ الأدبيّة التي تعجّ بها دُنياي، وتضجّ منها دُنيا الغير، وبكبرياء مواطنٍ من الدرجة العاشرة للتقدّم والازدهار، استللته من كومة العناوين المرميّة على قارعة التنظير، لافتتح بثقة بارزة وغرور مضمَر شرفةَ المناظرة، وأحجزَ مكاني اللائق فوق منصّة السادة المُنظرين، مبدعي الصفوف الأمامية، زملائي الجهابذة من أبناء جِلدتي، وأوصياء جَلَدي المُضني، جلادي المرحلة ما بعد الراهنة، التي اتّسمت ملامحها بجدارةِ موميـاءِ تتطاول على الخلق والابتكار، ورحتُ أقارع هوامش الفراغ، وأفاخر فوق سطور العتمة، وأباهي على امتداد الورق الأبيض للمثقّف العربي، كمُناضلةِ حبرٍ تتقن شرف اللعبة وشغف الاختناق بكلّ ما أوتيت من مهارة في صنع قوالب لغةٍ خشبيّةٍ مُعدّةٍ للسوس القادمِ أو للاحتراق الذاتي، أتقمّصُ وبكامل العناد دونكيشوتا هَزليا من دونكيشوتات الزمن الآفل، الذين خلّفوا وراءهم بهلواناتهم الجميلة، والتي تَعِدُ بدورها بطائفة كبيرة من الدُمى المتحرّرة لعروضٍ شيّقةٍ من التبرير والذهول، وكأنني قد فزتُ بجائزةٍ طارئة لمناسبةٍ مُبتكرَةٍ قوامُها امتياز حصريّ لتفصيل نصٍّ خاصٍّ على قد العنوان علّه يسترُ عَوَرَ الواقع أو يفضحُ عُرى الوقائع وعوراتها المخجلة، تحت طائلة النهاية .. نهاية الحلم، نهاية الوعد، نهاية المطاف، نهاية الشعر، نهاية القارىء، نهاية المثقّف، وربما نهاية النهايات، ونهايتي!

يالها من مواجهة ضارية تلك التي أخطّها بأناملي على الورق، فتندلع الحروف، وتُضرم فحواها في كينونتي التي لا تملك إلا الطيش والطفولة وطلاسم الحاضر المُريب والتباساته المُفجِعة!

هكذا دخلت مغامرة الفعل من باب التواطؤ مع الذات وربما من باب التآمر عليها، اعتبارا من منهجيتين كانت فيهما الغلبة لواحدةٍ على حساب تغييب الأخرى، فقد كان من الجائز نبش جلّ المرجعيّات وتحديدا المرجعيّات التي سبق لها الحديث عن «نهاية المثقف » بصيغٍ أدبيّةٍ وفكريةٍ ومعرفيّةٍ وفلسفيّةٍ وبيئيّة وتأريخيّةٍ كذلك، مع مراعاة التنويع في تحوير وتحرير عناوين جديدة تصبّ جميعها في الغرض نفسه، منها ما يتحدّث عن نهاية المؤلف، وموت المؤلف، وموت المثقّف، وموت النصّ، وموت القارىء، وغيرها من الميتات المحتملة في مقاماتها وأحوالها التي لم يبقَ منها أيضا كما الحديث عن النهايات، سوى موت الموت نفسه!

وفي غمرة التجوال والتنقيب وتقفّي آثار الذين أضافوا

★ كاتبة من سوريا

توقيعا في فضاء ما، ليؤكدوا مرورهم على الدرب ذاتها التي عبرها الرّواد والمتعاقبون، لفتني أمر بالغ الأهميّة، وهو أنّ المثقّف الذي أعلنوا في مناسبات عدّة عن نهايته، لم يوارَ الثرى، ولم يُفضِ إلى الذكرى، حتى أنه لم يرفع له نصبٌ تذكاري، على غرار القادة، ولم يُشد له ضريح «شفائعي» على غرار الصالحين، فقط بضعة اجتهادات هنا وهناك تُنعي المُثقّف بشيء من الإمتعاض المُبرم، وتتحدّث عن نهايته الحتميّة والمؤكّدة، ومع ذلك سرعان ما ينهض مثقّف آخر منتصب البلاغة والبيان والحافظة المكتظّة لاستعراض عضلات ذهنيته المفتولة فتتورّم العبارة بكل أنواع الحشو والزوائد اللفظيّة حتى يكلّ المعنى عن مواصلة مسعاه الطبيعي إلى المتلقّي وقد أعياه اللفّ والدوران في فلك التجهيزات الفكرية المُستحدثة وتأثيثها الباهظ.

لهذا عدت إلى رشد الحالة لترشيد دلالاتها ضمن سياق المصداقيّة الذاتية أولاً، عازفة عن سبق إصرار وتصميم عن الخوض في مرجعيات ومعاجم ومصادر واصطلاحات واشتقاقات واشتغالات فضفاضة أهم ما فيها ملء الورق لا امتلاء المعنى حيث تبسط اللغة كامل استعمالاتها التحليلية والتفكيكية والدلاليّة والتركيبيّة بكل ما فيها من استعارات وتشابيه ومجاز، مثل ضاربي الودع، وحيلهم المكشوفة، حيث يتمّ تعويم الفكرة لا تعميمها، وتحويلها من العمق والسبر العامودي للتنقيب عن محتوى الفكرة وماهيّتها، إلى التسطيح الشاقولي والإستعراض اللغوي المرصّع ب«الزركشات » اللفظيّة، والمُزايدات الترميزيّة لأعلام وأقلام أهم ما يميزها، للإدراج ضمن السياق المُتصاعد عادة، فرط الشهرة لا فرض الفكرة؛ ناهيك عن الإسقاطات المسنّنة التي تُعيب سلاسة السياق لدى المتلقّي من خلال موضعة الأسماء والمجتزءات المُقتطعة من نصوص كُتب لها مجدٌ مُفاجيء أو تكريس مزمن، وهذه واحدة من الأشكال الكتابيّة الاستعراضية على طريقة المحاربين القدماء الذين يستعرضون أوسمتهم المطفأة بحذاقةٍ باليةٍ وتكتيكٍ رثٍ، يتزامن والانجراف المماثل لاستيلاد المفردة وتوسيع دائرة الاشتقاقات اللفظيّة وتحويلها إلى طوائف لغويّة دون مراعاة للتجانس المنطقي أو عدمه سعيا تراكميًا لتنمية الإنشائيّة النظريّة باعتدادٍ بالغ.

وتفاديا لهذا أو ذاك أخذت على عاتقي مقارعة العدم كمنهجيّةٍ بديلة إن لم تكن جديدة فعلا، ودخلتُ غياهبَ التجربةِ الصعبة، تجربة «النهاية » التي تعنيني كمثقّفة بشكل أو بآخر، وبدأتُ استدركُ من نمطيّةِ التجربة مآل الواقع ضمن سيرورة التخبّط في التسليم لقضاء الحالة، أو لمناهضة الحالة عينها ومن ثمّ القضاء عليها، وفي خضمّ هذه المراوحة طفتْ جملة من الاستنتاجات الفادحة، أهمّها أنّ المثقّف شخصان، الأول يعيش اغتراب الذات في ديمومة غربةٍ هادرةٍ تُواصل دورتها الكونيّة حتى تكتملَ دائرتها الكبرى على كامل مفاصل أشكال الحياة بإشكاليات مختلفة، تبدأ بسؤال ملحاح تتواتر معه الأسئلة بانتظام تصعيديّ يتوافق وخطّ المنظومة البياني، ليتشكّل ويتشاكل مع طلسميّة الإجابة، ومعصيتها في صنع معقولها لتسديد اللازم من المنطقي والموضوعي على أقل تقدير، وذلك تبعا لشواذات المُعطى الحياتي في عمومه وفي خصوصه، ولعلني أقف في طابور هؤلاء، نقيض المعسكر الثاني للمثقفين القائم على أرض الأحلام السعيدة الخارجة عن الحيثيات « الزمكانيّة » العصيبة للجغرافيا والتاريخ المستهدفين على امتداد التضاريس العربية، حيث تمّ استصلاح ذهنيات جديدة بعد تنقيتها من رواسب الماضي «المستمر» وتخفيف حمولة الذاكرة المُثقلة بالقضايا المعلّقة والجراح الممنوعة من الإنغلاق إلى إشعار غير معلوم إكراما لنهوض المرحلة القادمة وشُركائها الجدد تحت طائلة المفاهيم المُستحدثة للحسّ الإنساني الناشط برشاقة لبناء وتعزيز الصِلات والجسور والروابط والعلاقات لتمرير المصالح وتبرير الغايات وتحرير الدوافع بحجّة الإنسانية المُشتركة، وتعميمها على مختلف الصُعد ومجمل الميادين، ولا شكّ أنّ هذا المنظور المزدوج لواقع المُثقّف، جعل مجال الثقافة الحيوي ومداها المُجدي مشوّشا ومضطربا في تبيان آلياته الحركيّة المُتداخلة بكل ما فيها من اختلاطات وإرباكات ومكاسب، انعكست جميعها على طبيعة خطاب المُثقّف في تجلياته المُنفلتة من صغائر الموروث التاريخي وإرهاصاته المستقبلية وصولا إلى التغافل الطوعي عن كبائر الراهن القائم على التهويم والهشاشة والانهيار المبرمج للانقلاب على ذاتية الحوار السائد وتحوير مساراته وإحداثيّاته نحو دلالات الخطاب الذي يخرج من دائرة الحدث الآني القادم من الأمس البعيد المُنهك على

امتداد مسيرة مضنية وقودها التحذير، ووجهتها المجهول، ومن ثنائية المنحى العام للمناخ الثقافي المُتحوّل من جهة والثابت من أخرى، والمُتناقض في الحالين المذكورين تناقضا شموليا في جدليّة الرفض والقبول، وديناميّة الإقبال والإحجام، التي فرضت على المُثقّف خيارات محدودة جدًا، أوّلها انتحال البهلوانية برشاقة مُكتسبة ومقتبسة للقفز على حبال المراحل الجاهزة، وبالتالي قذف المُبادرات السريعة المُتناسبة طردا مع مُستلزمات التفاعل والديناميكيّة، أو اعتماد السكونيّة التأمليّة لاجترار الهواء الثقافي السياسي الإجتماعي الإقتصادي الفاسد، والتخبّط بين نوبات كتابيّة خطابيّة تنويريّة تنظيريّة تشهيريّة تأويليّة وبين اختناقات مزمنة توحي ببدايةِ النهاية في مهبٍ التيارات المتنوّعة والمتعدّدة للمدلولات الثقافيّة المُتفاوتة بين ثقافات دخيلة كثقافة الإرهاب والقتل وثقافة التطبيع والتبعيّة وثقافة التقليد والبراغماتيّة، وبين ثقافات أصيلةٍ مستهجنةٍ، مثل منظومة المُقاومة، ومنظومة العروبة والصمود، ومنظومة الحرية والتحرير بشقيّها القومي والفردي. وتبقى المُعضلة الإشكالية الأكبر هي غلبة المادي على حساب الروحي المعنوي في سياق المُستجدّات الاستهلاكيّة البديلة، الطارئة على الثوابت المبدئيّة الأخلاقيّة الكيانيّة الشائكة، مما عزّز توسيع الفجوة بين النظرية والتطبيق، والتداول والتلقّي من قبل الفاعل الثقافي والمفعول التراكمي الارتكاسي.

ولعلني آثرت أن أعفّ عن مسرود التفاصيل وزجّ الأمثلة وتظهير المُفارقات لأكتفي هنا بالإيجاز المُستوحى من حالة «الكساد » التي أعيشها كما وغيري الكثير من الأصوات الحرّة المنفلتة من عُقال الضبط والبرمجة والتسليع والارتهان، والمختلفة عن غيرها من الأصوات المعدّة أساسا للتصدير والترويج والتنازلات وفق معايير البيع والشراء، بحكم توافر صنوف متعدّدة ومتنوّعة « للمُتثاقفين» الجدد نسبة إلى تهجين المنظومة الفكرية بالحسّ الانتهازي العالي، وتدجين الموقف الثقافي لتمرير السياسي وتبرير الخزي المُتلاحق.

ويبقى السؤال هل يصحّ فعلا قبول نظريّة نهاية المُثقّف، وخاصّة أنّ مُثقّف اليوم هو مولود شرعي للواقع الاستهلاكي المُعاش الذي أوجد مثقّفيه تبعا لتراتبيّة منظورة بعد استيراد السيناريوهات الجاهزة، واعتماد الأدوار المفصّلة حسب مهارة اللاعبين المبتكرة بين مثقّف عرّاب، ومثقّف بوق، ومثقّف مُسترزم، ومُثقّف مرتزق، و مثقّف واجهة، ليعلو فوق كل هذه الأصوات صوت المثُقّف الحرّ على خفوته بين جوقة الأصوات الهادرة التي أشرت إليها؟

وعلى إخفاقاته في الحد من تفعيل هذه الأصوات الضالعة في توتير المسار وتشتيت المصير،

لا بدّ من القول أنّ هذا الغيض الاستنتاجي من الفيض الاستقرائي الشمولي لا يؤكّد على الإطلاق نهاية المُثقّف بل ربّما بداية مرحلة خصبة لاستنسال سلالات جديدة من المُثقفين، في حواضن أمّنت شروط التكاثر وضمنت «الكثريّة » العدديّة، ولكن الثقافة الطبيعيّة الموضوعيّة المنطقيّة العقلانيّة السليمة تبقى بالمرصاد كما الحياة تماما التي لا تهب الاستمراريّة لكل مخلوقات الأنابيب، حتى وإن كانت هذه الحواضن تتّصل بمشيمة الحبر، فمعظم الكائنات المُستنسخة في مختبرات الثقافات الأخرى لم تصمد طويلا على الرغم من الجهود الضارية والعناية المُكثّفة.

وحده المُثقّف الأصيل يستظلّ بقناعاته، من قيظ الهجمات الإعلاميّة الشرسة والمُستبدّة، وينأى بخطواته المُتثاقلة بالمواقف والمُثخنة بالخيبات عن مسارح الضوء قسرا أو طوعا وفقا لمشيئة قطّاع الطُرق الثقافيّة، ليواظب من جهة أخرى على التواصل الهادىء، والتأمّل الطويل، والتزام الصمت وإن إلى حين، مع مراعاة ترك البصيرة قيد الاختمار والعمل الدؤوب على نبش الأعماق، لإحصاء الهواجس، وتفنيد الكوابيس، وغربلة الرؤى، وتفعيل الذاكرة، وتنشيط الرغبات وتنقيتها من الشوائب والإحباطات الطارئة، كل ذلك يعتبر بمثابة تحضير لانبثاق فجر مؤكّد لغدٍ قريب يحتفظ بناظره دون ريب، فكم من السهل أن يتقدّم المتعدّي عند شواذات القاعدة، لكنّ من المؤكّد أن الجزم كفيل بإسقاط كل حروف العلّة.

ومع الابتداء تكون المجازفة، وعند المثقّف الحقيقي يكون الخبر اليقين، وهكذا تخرج عبارة «نهاية المُثقّف» عن سياقها الموضوعي كنيزك ضال لا يُفجّر سوى نفسه في فضاء شاسع، لا يُمكن ختمه بالتشاؤم، أو إقفاله بحجّة الإصلاح والتغيير، أو حتى لمجرّد فكرة الصيانة المؤقّتة.

الكتابة
بحليب الأم

فخـــري صالـــح*

يشبه ما تفعله تيارات النقد النسوي الراهنة بالأدب والأفكار وصور النساء في الثقافة التأثيرات التي أحدثتها أشكال النقد الجديد والمناهج الشكلية والتيارات النقدية التي خلصت الأدب من بلاغته السرية وطبيعته الكتيمة وعالمه الملائكي، أو الإبليسي لا فرق. وإذا كانت تيارات النقد، التي انشغلت بالنص وبنيته ، رغبت في الكشف عن قوانين النص الأدبي الداخلية، فإن تيارات النقد النسوي، على اختلاف منطلقاتها من تحليلية نفسية وما بعد ماركسية وما بعد بنيوية.. الخ، تعمل على إزالة الغموض والسحر عن جسد المرأة وصورها النمطية في الثقافة والمجتمع وأشكال تمثيلها في الأدب والفن سواء فيما تكتبه المرأة أو يكتبه الرجل. إن الغاية هي تحرير المرأة من الغامض والسحري والخفي وغير المنظور والموارب؛ وبمعنى أكثر وضوحا فإن الهدف هو تحريرها من سلطة المجتمعات الأبوية التي دأبت منذ فجر التاريخ «على تعريف المرأة بإسنادها إلى الرجل» كما تقول سيمون دو بو فوار في كتابها «الجنس الثاني»، حيث يتصرف الرجل بوصفه الذات الفاعلة، و المطلق، فيما لا تمثل المرأة سوى الآخر.

من هذه النقطة المركزية التي تبنتها تيارات النقد النسوي، وانطلقت منها لتكوين ميراث خاص بالمرأة في قراءة ذاتها وتجربتها، والعمل على تفكيك الأفكار والصور الرمزية والاستيهامات التي صارت بمثابة حقائق مطلقة في الثقافة والمجتمع، وإن كانت في الحقيقة نتاج قسمة العمل بين المرأة والرجل في التاريخ بل ونتاج سياسة التمييز التي مورست ضدها في المجتمعات الذكورية. وقد أدى صعود الحركات النسوية في العالم، خلال القرن العشرين، إلى توعية النساء، والرجال أيضا، بضرورة إعادة النظر لا بالقوانين التي تلحق الضرر بالمرأة فقط بل إعادة النظر باللغة نفسها، المنحازة في النحو وسياقات التعبير ضد المرأة، وكذلك بالنتاج الثقافي الذي يشوه صور النساء.

ليست تيارات النقد النسوي سوى امتداد لما أنجزه عدد من النساء خلال النصف الثاني من القرن العشرين في الأنثروبولوجيا والتحليل النفسي والدراسات الاجتماعية لتعديل صورة المرأة والكشف عن أشكال التمييز ضدها. لكن ثراء المنجز النقدي، في عمل ناقدات مثل باربارا جونسون وإيلين شووالتر ولوسي ايريغاري وإيلين سيكسو وكيت ميليت وادريان ريتش، وغيرهن من الناقدات النسويات، يتصل بالكشوفات النظرية التي أنجزها النقد المعاصر في العالم. كما أن النقد النسوي، كغيره من تيارات النقد المعاصر، يقع أسيرا لصورته الذاتية فيضل عن حقائق كثيرة في سياق بحثه عن تعريف موضوع دراسته. ومن هنا تبدو الاختلافات والفروقات الساطعة بين تيارات النقد النسوي دليلا على عدم وجود نظرية نقدية نسوية محددة دعت إلى تبنيها ممثلات النقد النسوي. ونحن لا نجد من ثم توافقا على عدد محدد من الأفكار الأساسية التي تشكل البؤرة الخاصة بالنظرية النقدية النسوية. كما أن المسألة الأساسية التي تتكرر في كتابات الناقدات النسويات هي الرغبة في تحرير النساء من استيهامات الرجال حولهن. وعند هذه العتبة تفترق تيارات النقد النسوي وتتباعد بحسب المرجعيات الفلسفية والفكرية والنقدية التي يتأثر بها كل تيار.

ما يهمنا في هذا الإطار هو مناقشة إمكانية الحديث عن نقد نسوي بالأساس، نقد متحرر من تراكمات الفكر النقدي عبر التاريخ، وهو نقد تشكل، كما نعلم، في حضن المجتمعات الأبوية. ويلزم النقد النسوي الكثير من العمل للتخلص من الميراث الجمالي الذي تكوّن في غياب مشاركة النساء ومساهمتهن الفاعلة في مراكمة هذا الميراث. وقد سعت فيرجينيا وولف في بيانها النقدي النسوي الشهير، أقصد كتابها «حيز خاص بي» (١٩٢٩) الذي ركزت فيه على موضوع النساء والكتابة، إلى التشديد على الاستقلالية الاقتصادية والإنسانية للمرأة، وتوفر إمكانية أن تغلق بابها على نفسها لكي يكون بمقدورها الكتابة. وهي توسع أطروحتها حول كتابة المرأة لتميزها عن كتابة الرجل قائلة إن الجملة اللغوية التي يستخدمها الرجل في كتابته هي «جملة الرجل»، ويمكن للمرء أن يرى في خلفيتها الميراث

* كاتب من الأردن

الكتابي الخاص بالرجال على مدار العصور. ومن ثمَّ فإن المرأة تجد أن هذا الميراث غريب عنها، لا يناسب التعبير عن تجربتها. وترى وولف أن الحرية وامتلاء التعبير ضرورية للفن بل هي بمثابة الجوهر بالنسبة له. لكن غياب هذين الشرطين عن كتابة المرأة نابعان من عدم وجود ميراث كتابي نسوي، ما يؤدي إلى افتقاد الأدوات والوسائل الضرورية لكي تكتب المرأة نصها. لكن وولف تستثني الرواية من الأنواع الأدبية التي تبدو لها حكرا على الرجل مثلا، فالرواية مجال بكر لكي تصنع المرأة ميراثها السردي فيه. وهي تورد أمثلة على ذلك من جين أوستن وجورج ميريديث وشارلوت برونتي محللة نصوصهن بالقياس إلى النصوص الروائية التي كتبها رجال.

وضعت فرجينيا وولف إذن الأسس الخاصة بنقد نسوي يعيد النظر في وضع النساء الكاتبات في المجتمع، وكذلك أسست لما يسمى بدراسات الجندر Gender، كما أظهرت في كتابها المذكور الشروط الاجتماعية ـ الاقتصادية لتمكن المرأة من الكتابة، وأشارت في إلماعات سريعة إلى اللغة بوصفها حقلا مطبوعا بطابع الرجل وطرائق تفكيره.

من هنا أصبحت المحاضرتان، اللتان يضمهما كتاب «حيز خاص بي»، بؤرة ملهمة للعديد من الناقدات النسويات، وهدفا في بعض الأحيان لهجوم بعضهن على فرجينيا وولف (هاجمتها إلين شووالتر في كتابها «أدب خاص بهن»).

ليس النقد النسوي إذن سوى نتاج للأحوال الاجتماعية، ومن ثم الشخصية والسياسية والعائلية، للمرأة. تحاول النساء، من خلال النقد، الوصول إلى تعديل صورهن في الثقافة والمجتمع. وهذا يعني ان النقد النسوي هو مشروع أيديولوجي بالأساس وليس مشروعا جماليا فهو يسعى إلى إعادة تفكيك النصوص والأفكار والتعرف على القوانين التي تعمل النصوص استنادا إليها. وتدرك بعض الناقدات النسويات هذه المشكلة الداخلية اللصيقة بمشروع النقد النسوي فيقترضن من التحليل النفسي (جوليا كريستيفا)، ومن النقد المادي (كاثرين بيلسي، وجولييت ميتشيل) ومن نقد جاك دريدا لمركزية العلامة اللغوية (باربارا جونسون)، والعديد من الأدوات التحليلية ذات المصادر المختلفة لتفكيك رموز التمييز الثقافي واللغوي ضد النساء.

ويمكن أن نستنتج من هذه المشكلات، التي تعترض مشروع النقد النسوي، أن هذا التيار النقدي غير قادر على فك ارتباطه بالميراث الذكوري لبناء جزيرة نقدية نسوية معزولة لا تتلوث بالفكر النقدي، والاستعارات النقدية كذلك، الذي أنجزه الرجل. إن من الصعب تكوين ميراث بديل خاص بالمرأة، حتى لو ركزت الناقدات النسويات على كتابة المرأة وتجاربها الخاصة، لأن المرأة لا تتلقى تعليمها في جزيرة معزولة، ولا تأكل طعامها على مائدة خاصة. والرغبة في تكوين ميراث خاص بالنساء هي جزء من المعركة الأيديولوجية التي تشنها النساء لنيل حقوقهن الطبيعية والتخلص من ثقافة الانحياز والتمييز التي تنسرب عميقا في لاوعي الأفراد ووعي الجماعات البشرية كذلك.

لكن النقد النسوي، الذي أرجو أن يصبح مكونا أساسيا من بنية الثقافة النقدية العربية الراهنة، استطاع أن يميط اللثام عن الصور النمطية للنساء في كتابات الرجال، والهويات المستلبة لهن، وعن آليات الاضطهاد والتمييز ضد المرأة في أكثر النصوص الأدبية قدرة على إخفاء صور كراهية المرأة والخوف منها. إنه يحاول الانطلاق من ذاكرة نقدية بكر، أو أنه يوهم نفسه بذلك، ليرى بعيون مفتوحة كيف تتخفى الرموز وتنسرب تمثيلات المرأة السلبية في الاستعارات وسياقات الكلام. وهو بهذا المعنى ينضم إلى المدارس النقدية التفكيكية وتيارات ما بعد الماركسية في الكشف عن المسكوت عنه، عن ما هو متوار بلباقة شديدة في النصوص لكي يكون قابلا للاستهلاك الثقافي ولا يستثير غضب النساء القارئات.

من المنظور السابق يبدو النقد النسوي مشروعا تحريريا، لا للنساء فقط، بل للرجال أيضا. وهو ما يجعل نقادا عديدين في العالم، نساء ورجالا، يستلهمون هذا النقد لإعادة تفكيك النصوص والأفكار وعيونهم مفتوحة على ما تخفيه من تمييز وصور سالبة للمرأة.

إن ما تستبطنه المطالبة بضرورة وجود نقد نسوي هو السؤال عن إمكانية وجود أدب نسوي له خصائص تميزه عن الأدب الذي يكتبه الرجال. وإذا كانت مهمة الكشف عن الصور النمطية للنساء في كتابات الرجال، وفضح التمييز ضد المرأة في هذا الأدب، هي من بين تلك المهمات الأساسية التي يأخذها النقد النسوي على عاتقه، فإن التشديد على ضرورة التركيز على أدب النساء وتجاربهن، وإنجاز ميراث نسوي في الكتابة، هو من بين المسائل التي تطرح أسئلة حول إمكانية وجود أدب نسوي خالص الخصائص مميز عما يكتبه الرجل، وهو أمر دفع ماري إيلمان في كتابها «التفكير بأحوال النساء» إلى التساؤل عن ضرورة وجود «أدب للنساء وأدب للرجال، كما يوجد مراحيض عامة للنساء ومراحيض عامة

للرجال»، ومن ثم السؤال فيما إذا كانت كتابة المرأة تتمتع بأسلوب خاص يميزها عن كتابة الرجل، وهل يتسم صوت الرجل في الكتابة بالسلطة والمرجعية والطابع النبوئي، في الوقت الذي يتميز صوت المرأة في الكتابة بالفطنة والدهاء وحس المفارقة اللاذعة؟ ويقودنا هذا إلى التساؤل في النهاية حول وجود عقل خاص بالمرأة يتميز عن العقل الخاص بالرجل.

إن الكلام عن عقل خاص بالمرأة يعيدنا إلى النظريات العرقية التي أنتجتها المركزية الغربية، تلك النظريات التي تتحدث عن عقل غربي وعقل شرقي، عقل ذكوري وعقل أنثوي. وهو ما يتعرض الآن لهجوم كبير من جانب نقاد التمييز ضد المرأة والطبقة والعرق في محاولة لتصحيح الكثير من المفاهيم المغلوطة التي هي من صنع الثقافات السائدة وليست طبيعة ثابتة مركوزة في البشر. وكما تقول سيمون دو بوفوار في كتابها «الجنس الثاني» فإن المرأة لم تولد امرأة بل أصبحت نتيجة التربية والعيش كذلك، كما أن علاقتها بجسدها وعلاقاتها بالعالم من حولها تتغير وتتبدل وتعمل أفعال الآخرين على تعديل هذه العلاقات. ليست الأنوثة طبيعة ثابتة بالمعنى الثقافي، كما هي بالمعنى البيولوجي مثلا؛ ومن ثم فإن الأدب الذي تكتبه المرأة لا يحوز خصائص فارقة تميزه عن الأدب الذي يكتبه الرجل. انهما يستعملان اللغة نفسها ويعبر كل منهما عن تجربته وتجارب العالم الذي يحيط به ويؤثر في وعيه؛ وكون اللغة (بوصفها وسطا ينسرب الوعي من خلاله ويتكون ضمنه) معمورة بالفكر الذكوري، ومهيمنا عليها من قبل الرجل، لا يمكن المرأة من كتابة أدب له طبيعته الخالصة المختلفة المنقطعة عما يشكل أساس ثقافة الرجل والمرأة في المجتمع.

إن مشروع النساء والرجال يتمثل في إعادة تشكيل اللغة بما يضمن عدم تحيزها لجنس ضد جنس، أو عرق ضد عرق، أو فئة اجتماعية ضد فئة. ولسوف تنعكس التغييرات، التي يمكن نشرها بين الناس عبر أجهزة التعليم والإعلام والثقافة، على وعي الرجال والنساء في المجتمع والثقافة. وتنتشر الآن في العالم أفكار التصحيح اللغوي والصوابية السياسية political correctness التي ستؤثر مستقبلا على الصور التي يمثل بها البشر أنفسهم والآخرون في اتجاه التخلص من الصور النمطية السالبة المغلوطة الشائعة في المجتمعات والثقافات المختلفة. لكن ذلك لن ينتج أدبا للمرأة مغايرا للأدب الذي يكتبه الرجل. إننا نعيش في مجتمعات لها بنياتها الاجتماعية والسياسية والثقافية المتغايرة، وطرق انتساب الرجال والنساء إلى هذه المجتمعات، وأشكال تفاعلهم معها، هي التي تحدد كيف يتفاعل الكتاب، رجالا ونساء، مع تجارب هذه المجتمعات.

انطلاقا مما سبق فإن من الصعب على المرء أن يتقبل تطرف بعض النسويات ومطالبتهن بإنشاء جزيرة للنساء في عالم الثقافة والنقد والتخلص من الميراث (الذكوري) في اللغة والثقافة والفكر. صحيح أن المرأة قادرة على التعبير عن تجاربها أكثر من الرجل لكن كاتبا عربيا هو بالتأكيد أقدر من أي كاتب غير عربي على التعبير عن تجربته العربية الخالصة، كما أن كاتبا يابانيا يعرف عن مجتمعه أكثر مما يعرفه كاتب يعيش بعيدا عن اليابان.

إن الثقافة تعمل على تشكيل وعي النساء أكثر من البيولوجيا، ومطالبة إيلين سيكسو النساء أن يكتبن «بحليب الأم» تهدف إلى إحداث اصطفاف نسوي في مقابل مجتمع الرجال، لا أكثر ولا أقل. إن تعبير «الكتابة بحليب الأم» ليس أكثر من صورة جمالية، وتعبير خيالي محلق يضمر أيديولوجيا نسوية في ثناياه. لكن الأيديولوجيا، مهما كانت قوة إكراهها وقسرها، لا تستطيع إنتاج أدب مغاير مختلف يمتلك خصائص لا تؤثر فيها الثقافة السائدة. وحتى لو كان هذا الأدب اعتراضا جذريا على هذه الثقافة فإنه سيظل رد فعل يبطن، دون وعي من منتجه، عناصر من تلك الثقافة السائدة. ولعل الداعيات النسويات إلى إنتاج ثقافة تقطع حبلها السري بالثقافات السائدة، الذكورية الميراث والخصائص، يغفلن عن الطبيعة الإكراهية للثقافات التي ينشأ الفرد في حضنها ويشرب حليبها ويتغذى على عناصرها وعلى مخيالها كذلك. فهل بالإمكان، في ضوء هذه الأوضاع، إنجاز أدب نسوي خالص، وإدارة الظهر للميراث الرجولي المتراكم على مدار التاريخ؟ إن الإجابة على مثل هذا السؤال هي من قبيل الرجم بالغيب. وأظن أن البرنامج العملي الممكن تبنيه للوصول إلى توازن في التجربة الإنسانية والتعبير عنها يتمثل في تعاون النساء والرجال في التخلص من الصور النمطية السالبة للنساء في الأدب والثقافة، وإشاعة ثقافة متحررة من المحرمات والتمثيلات والصور النمطية التي نصادفها في الفكر والأدب والإعلام والمجتمع كل لحظة. أما مشروع جزيرة النساء في الفكر والثقافة فأظنه محكوما بالفشل في النهاية مهما تعالى الجدل والمماحكات الأيديولوجية حوله.

«منامات» جوخة الحارثي

قراءة في البناء والرؤيا

وليد محمود خالص*

تتبنّى جوخة الحارثي النّص السردي في التعبير عن تجربتها، وهي تنحاز لنمط خاص منه في هذا العمل الذي بين أيدينا، فقد أصدرت مجموعة قصصية سنة ٢٠٠١ تحمل عنوان [مقاطع من سيرة لبنى إذ آن الرحيل]، وها هي تستأنف مشروعها فتصدر [رواية] تحمل عنواناً آخر هو [منامات] فكأنّها أحسَّت أنَّ عنوان المجموعة القصصية قد مسّه شيء من الطول فآثرت للعنوان الجديد كلمة واحدة هي [منامات]، بيد أنَّ الأسلوب، والتقنيات المستخدمة، والأدوات التي عملت بخفاء لإنتاج النّصين ظلّت متقاربة إن لم تكن واحدة ممّا يشي باستقرار من نوع ما على طريقة في الكتابة تعتمد التكثيف، والمفارقة، والانتقال المفاجئ، والغرائبية، وبناء عوالم سحرية، ولم يكن أثر ألف ليلة وليلة ببعيد، بالإضافة إلى مخزون ثقافي واسع – كما سنرى – ممّا حدا بالعملين أن يأخذا السمت المتقارب في البناء والأسلوب معاً.

تدلف جوخة إلى فضائها السردي من خلال عنوان لافت لا يمكن تجاهله هو [منامات]، وهو يستدعي الكثير، وخصوصاً أنَّها قد أثقلت نصّها بجمهرة من المقتطفات، والإحالات من مصادر تراثية آونة، وحديثة آونة أخرى.

إنَّ جوخة بصنيعها هذا ذي الشقّين، أي العنوان، والنصوص المضمّنة قدّمت مفتاحاً بل مفاتيح للقارئ يتمكّن بها من فتح مغاليق النّص، والتعامل معه بحيوية، بما تتيحه له تلك المفاتيح من نجاح في تطبيق بعض المقولات النقدية مثل [النّص المحاذي] في مقابل النّص المتن، وما يسمّى بـ [العبارات التصديرية] التي تنتشر انتشاراً واسعاً في الرواية، وتتلبّس بالنسيج العام لها لتصبح جزءاً متلاحماً معها، وتؤدي أدواراً جوهرية كما سنرى.

هل تتحصّن جوخة بـ [المنامات] لتقول ما تريد قوله؟ وهل تتخذ من [المنامات] حجاباً تتخفّى وراءه لتقول قولاً يصل إلى حدّ البوح الداخلي، والمناجاة الباطنية؟ توالي الأحداث، ولا نقول، تسلسلها يهدي إلى هذا، إذ ليس هناك من ضابط لتلك الأحداث سوى تدفق المنامات واحداً تلو الآخر بما تختزنه تلك المنامات من غرائبية، وبُعد عن المنطق، ودخول إلى عوالم عجيبة، فهي تخلق بيد تلك المنامات عالماً موازياً ليس للكلام فيه حدود أو سدود، ويتساوى فيه المباح مع الممنوع، فكأنّها شهرزاد تروي، والكلام وحده هو الحاجز بين الموت والحياة، الخلاص هنا كما كان هناك بالكلام، فلتظلَّ الاثنتان تسردان إذ لا مفرّ، فالنهاية محتومة، غير أنَّ هناك فرقاً بينهما – وهو فرق جوهري– إذ إنَّ لشهرزاد حداً تقف عنده هو نهاية الليلة بينما يتلاشى الزمن وما فيه هنا، فلا توقّف، بل سرد متّصل، ولهاث خلف السرد، وهنا مكمن الاختلاف الحقيقي الذي أثّر بدوره على نسيج النّص كلّه.

هذا عن التسلسل والتوالي، أمّا المنام هنا فلا يمكن فهمه بمعزل عن ذلك المناخ الصوفي الذي جلّل [الرواية] وظلّ الصوت المرتفع المتميّز فيها، ونحن نعلم أنّ للمنام والمنامات تاريخاً معرقاً في التراث العربي، إذ نتمكّن من إحصاء عشرين كتاباً ويزيد عن هذا الموضوع، وهي بأقلام مؤلفين مختلفي المشارب، بعيدي التوجّهات، كثير منها لا يزال مخطوطاً، وما يعنينا منها هنا كتابان لاتصالهما الحميم بهذه الرواية، وما تقدّمه من أفكار، أولهما [منامات الوهراني]، تلك المنامات التي نالت من الذمّ والقدح أكثر بكثير ممّا حظيت به من المدح، وكأنّي أقول إنّ عصر الوهراني وما تلاه وهو القرن السادس الهجري لم يفهم المرامي البعيدة التي أرادها في مناماته فاعتبرها شيئاً أقرب إلى السخف والتندّر، وهي – بلا شك – ليست كذلك، فقد تحصّن خلفها – كما تفعل جوخة – ليقول ما لا يتمكّن من قوله مباشرة بصريح الكلام، وقدّم فيها نقداً لاذعاً للمجتمع، وطبقاته، وإغراق ذلك المجتمع في ملذّاته بعيداً عن هموم العامة، فليس غريباً بعد هذا أن يتناولها المجتمع التقليدي بالكثير من التحفّظ والرفض، أمّا مَنْ استقبلها فهم أولئك الذين نطقت بلسان حالهم، ووصفت سبل عيشهم مع حفنة قليلة من المثقفين الذين كانوا هم بدورهم من [المهمشين]، فكأنّ المنامات تلامس واقعهم، وما يعانونه من شظف العيش على ما هم عليه من تميّز وفرادة.

أمّا الكتاب الثاني فهو أشدّ تلازماً مع منامات جوخة وهو [روض الأنام في بيان الإجازة في المنام] لعبد الغني النابلسي، وهو

* أكاديمي من العراق يعمل بجامعة السلطان قابوس

لا يزال مخطوطاً، والنابلسي صوفي راسخ في التصوف، ذو مواهب متنوعة واهتمامات كثيرة، والإجازة التي يشرحها في كتابه هي جواز تلقّي المريد خرقة الصوفية من شيخه في المنام على تباعد في الزمان والمكان بينهما، وفي هذا من الطرافة والخيال الخصب في آن واحد ما لا ينكره أحد. فما دام التصوف قد اعتمد في سلوكياته، وأدبياته الحدس و[استقالة العقل] كما يسمّيه د. محمد الجابري، ومادام قد دعم الكرامات من طيران في الهواء، ومشي على الماء، وأكل للجمر، وخرق للعادة والقانون الطبيعي، أقول ما دام قد اعتمد ذلك كلّه فما المانع بعد ذلك أن يلتقي اثنان في المنام وبينهما قرن أو قرنان فيجيز السابق اللاحق، ويمنحه بركته، ويسقيه من كأسه؟

ولا ندري إن كانت جوخة تستدعي ذلك الذي أشرنا إليه، ولكنّها من المؤكد قد اختزنت من خلال قراءتها منزلة المنام في التراث العربي، ومكانته في علم النفس الفرويدي خصوصاً، وبعد هذا عمدت إلى الاختيار، ولم يكن ذلك الاختيار عشوائياً، بل هو اختيار مقصود، يراد له أن يشتغل بفاعلية ضمن جهاز النص، وشبكة العلاقات فيه، وهي بهذا الإجراء قد حقّقت هدفين: الاختيار الواعي، والتوظيف الناجح، وقادها تينك الأمران إلى النهاية التي تودّ أن تبلغها.

ووفق ما تقدّم فقد فعل النّص المحاذي فعله في النّص المتن، وأضفى عليه من دلالاته، وظلاله الشيء الكثير بحيث وجّهه الوجهة التي يريد، وأوصله في النهاية إلى الخاتمة الطبيعية له.

وللعبارات التصديرية خبر آخر، ونعني بها تلك النصوص المقتطفة بحروفها من كتب أخرى سواء أكانت تلك الكتب قديمة أم حديثة، وكأنّ جوخة تريد أن تختبر بها ثقافة القارئ، وهل يتمكّن من فرز تلك النصوص عن نصّها الخاص، ولا نسترسل في هذا الأمر، فما يهمّنا منه هو مدى فاعلية تلك النصوص، والعبارات التصديرية في إغناء النّص الخاص، وليس هذا الأمر بجديد على النّص الأدبي، ولعلّ مصطلحات مثل التضمين، والاقتباس، والالتقاط تقترب إلى مدى معين ممّا نحن فيه، ولكنّ الفيصل يظلّ هو مدى قدرة صاحب النّص على التوظيف، والإغناء.

ونحن نواجَه هنا بنصوص لأبي حيان التوحيدي، وجلال الدين الرومي، وأبي مسلم البهلاني، وحسب الشيخ جعفر، ومحمود درويش، ومريد البرغوثي، مع إشارات خاطفة إلى المتنبي، وامرئ القيس، والسيّاب، وعبدالرحمن حنيف، ولكنّنا نسارع فنقول إنّ هناك خيطاً رفيعاً خفياً يجمع بين أولئك الأعلام على تباعد بينهم في الزمان والمكان، ولا يمكن أن يكون ذلك الخيط سوى التصوف بصوره المختلفة، إذ لا تصطفي من كتبهم، أو نصوصهم إلاّ ما له علاقة وثقى بالتصوف، كأن يكون استبطاناً، أو مناجاة، أو لوماً للنفس، أو تقريعاً لها على ما فرّطت في أمورها، وهو استثمار ناجح لتلك النصوص نفخ في نصّها الخاص حياة جديدة من جهة، وأوثق صلته بالمناخ الصوفي التي تريد بناءه من جهة أخرى.

يبدأ أحد الأقسام ببوح خفيّ لأبي حيان في الإشارات الإلهية هو: «الخوف يقبضني، والرجاء يبسطني، والحقيقة تجمعني، والحق يفرقني، فإذا قبضني الخوف أفناني عني بوجودي، فصانني عنّي، وإذا بسطني الرجاء ردّني عليّ بفقدي، فأمرني بحفظي، وإذا جمعني بالحقيقة أحضرني فدعاني. وإذا فرقني بالحقّ أشهدني غيري فغطاني عني. فنائي بقائي»، وفيه من المصطلح الصوفي، ما يقدّمه من دلالات عميقة ما يغني كثيراً عن الشرح، فهناك القبض، والبسط، والحقيقة، والفَرْق، والحقّ، وذروة النّص، خاتمته: فنائي بقائي، وهي كلّها مصطلحات صوفية أسهبت كتب المصطلح الصوفي في شرحها، وتبيان مراميها البعيدة، وليس هذا بغريب، فهي تقتطع من كتاب مخصوص لأبي حيان هو [الإشارات الإلهية]، وهو كتاب مختلف اختلافاً بيّناً عن كتبه الأخرى كالبصائر والذخائر، والإمتاع والمؤانسة، وأخلاق الوزيرين. فهو كتاب – بما شئنا من المعاني – صوفي بدءاً من عنوانه بحسبان أن التصوف «علم يدور بين إشارات إلهية وعبارات وهمية»، كما يقول أبو حيان نفسه، ويجلّي أبو علي الروذباري هذا الأمر بقوله: «علمُنا هذا – أي التصوف – إشارة فإذا صار عبارة خفي»، ومروراً بموضوعاته ومعانيه، وانتهاءً بمقاصده وخواتيمه، وهو يذكّرنا بطواسين الحلاج، ومواقف النفري، وفتوحات ابن عربي، هو مناجيات، وابتهالات، ونزوع صوفي مستميت للوصول، فليس غريباً بعد هذا أن يأتي وهو مثقل بالمصطلح، والروح الصوفيّين كليهما، والعبرةُ بعدُ هنا لا بالنص وحده، فالنّص هناك تحويه دفّتا الكتاب، بل العبرة بالاختيار، والتوظيف، ولذلك نرى جوخة تسوق ذلك النّص وكأنّه استمرار في وصف حال [البطلة] الخارجي، والداخلي، وتمزّقها بين أحلامها الوردية الشفّافة، وبين ما تواجهه من تلك الكثافة المعتمة في هذا [الخارج] الكئيب، سواء أكان ذلك الخارج شخصاً، أم مجتمعاً، أم تقاليد، فهي بذلك النص ترمي إلى أمرين أولهما تقرير واقع حال [البطلة]، وثانيهما نزوعها الدائم إلى التخلص من ربقة ذلك الحال، وكسر أغلاله، فإذا كان أبو حيان بلغته الصوفية قد غار إلى العمق في وصف أحوال النفس وهي متقلّبة متغيّرة، بَيْد أنّه ثابت في مكانه لا يريم

بسبب عجزه، وقلّة حيلته، وقسوة ما حوله، فإنّ جوخة تتّخذ من الجانب الثاني منفذاً بحيث لا تكتفي بالوصف وحده، والثبات وحده، بل تعمد إلى الحركة والاستمرار وهما رمز الحياة. فالبطلة تسمع، وتنتقد ابن العمة، وتعرض الجارات بصورة متنوعة، وتحاول أن تداوي جروح روحها باصطناعها قوة تستمدّها من ذاتها بحيث ينتهي القِسم بقولها: «لقد شفيت تشنجاتي تماماً وسأعود»، لم يكن الشفاء كاملاً وهو ما تشير إليه الكلمات، ويؤدّيه فقه الأحداث، ولكنّه شفاء من نوع خاص على أيّ حال، مع الإلحاح على ذلك الاختلاف البيّن مع التوحيدي الذي آثر القعود والانتظار.

ولصوفي آخر مكان في [المنامات] هو سعدي، وتقتطع جوخة نصّه الآتي: «وإنني لا أرى ماء الروح سجيناً في مستنقع الجسد هذا فلأرفع التراب حتى اتّخذ طريقي إلى البحار»، ومثله أبو مسلم شاعر عُمان المشهور إذ ترافقه جوخة في بيته:

ويا نارَ قلبي ما لجمرِكِ كلّما
نضحتُ عليه الماءَ لا يتبَوخ

وبيته الآخر:

ها قد ندمت الندم الصريحا
على حضيض زلّتي طريحا

ولم تكن تلك النصوص – وغيرها كثير – سوى دعائم ثابتة تلاحمت مع النسيج العام للرواية، وغدت جزءاً أصيلاً فيها، عمّقت الموقف، ووسّعت الرؤيا، وأضافت إلى المشاهد أبعاداً جديدة، وأتاحت لجوخة أن تسافر بعيداً في أرواح الشخصيات، وتعود حاملة معها أحلامهم، وذكرياتهم، وخفيّ البوح عندهم، وهو ما لم يكن بمكنتها الوصول إليه لولا تلك المقتطفات أو العبارات التصديرية وهي مغلّفة باختيارها، ومجلّلة بنجاح الانتقاء منها.

ولعلّ ما يتّصل أوثق اتصال بما سبق هو المناخ الصوفي، واللغة الصوفية التي احتلّت مساحة بل مساحات واسعة من فضاء هذه الرواية، وقد قدّم هذا التوجّه طبقات من الثراء للرواية منذ مفتتحها وحتى خاتمتها، فقد نجح في تنويع الأسلوب المستخدم، فهو يتيح لجوخة أن تتنقّل بسهولة بين حوار خارجي بين اثنين أو أكثر، إلى حوار داخلي يقترب من تيار الوعي ينساب كأفعى في مجاهل بعيدة، إلى وصف دقيق غير أنّه مكثف لحالات متباينة، ولم يكن ليتحقق ذلك كلّه لولا تلك اللغة الخاصة التي ارتضتها، ونجحت في توظيفها.

ولعلّ القارئ المدقّق يلحظ أنّ هناك نوعاً من التدرج في التعامل مع التصوف ولغته الخاصة، فهي تأخذ نصّها أخذاً رفيقاً لتدخله في الوهلة الأولى إلى أجواء روحانية عمودها القرآن الكريم، والحديث النبوي، فإذا رأت أنّها تمكّنت من تثبيت أسس ذلك المناخ بدأت بالغور نحو العمق إذ لم يعد الظاهر، والنّص المباشر كافيين، وهل هناك طريق سوى التصوف يقود الروح والنّص معاً إلى تلك الأعماق التي لا قرار لها، ليس هناك من نهاية لهذا كلّه، فليس هناك إذن سوى الصوفية، وعوالمهم العجيبة، وإشاراتهم الدّالة تصلح لهذا الذي تنوي رسمه، وترحل في فضائه.

القرآن حاضر، إن بالنص وإن بالإشارة، ولا ننسى الإشارة فهو الكهف الذي تأوي الصوفية إليه، وتتلبّس جوخة أسلوبهم لتصل إلى ما تريد، ومع القرآن الحديث، وتكتب: «تخيّلته ينادي في الشوارع بحلّة عمله الأنيقة: لا مساس، لا مساس»، أليست تنظر إلى السامريّ وهو المكتوب عليه أن يظلّ قائلاً لا مساس في قوله تعالى: «قال فاذهب فإنّ لك في الحياة أن تقول لا مساس وإن لك موعداً لن تخلفه» [طه، ٩٧]، وتكتب: «هذه شفتاي قد علق بهما كلام كثير، وجف دون اطباقتهما، واساقط قشوراً خشنة لم تشفع قط في دنيا الليونة والملاينة»، ومرة أخرى: «فلتساقطي عليّ شهداً جنياً أيتها الهدايا»، وهي تفيء هنا إلى السيدة مريم التي هزّت بجذع النخلة فتساقط عليها الرطب الجني [مريم، ٢٥]، وتكتب: «فخرّ صعقاً في كل فج له رؤيا»، ألا تفيد جوخة هنا من آيتين فتجعلهما في موضع واحد؟ قال تعالى حاكياً عن موسى: «ولما جاء موسى لميقاتنا وكلّمه ربّه قال: ربِّ أرني أنظر إليك. قال: لن تراني ولكن انظر إلى الجبل فإن استقر مكانه فسوف تراني فلمّا تجلّى ربه للجبل جعله دكّاً وخرّ موسى صعقاً فلما أفاق قال: سبحانك تبت إليك وأنا أول المؤمنين»، [الأعراف، ١٤٣]، وقال تعالى: «وأذّن في الناس بالحج يأتوك رجالاً وعلى كل ضامر يأتين من كلّ فجّ عميق» [الحج، ٢٧]، وتصنع الأمر نفسه حين تكتب: «عيون: عيناه ميزان، عينان نضاحتان، فيهما فاكهة ونخل وأكمام»، فهي تنظر إلى آيتين في سورة الرحمن هما: «فيهما فاكهة والنخل ذات الأكمام»[١١]، و«فيهما عينان نضاحتان»[٦٦]، فإذا تيقنت من أنّها قد فرشت أرضية اللوحة، ومهّدتها جاءت تلك اللغة الصوفية التي تستقرّ عليها بعد شقاء وأي شقاء، مع أجواء الصوفية، وعباراتهم التي تستعصي على الفهم الخارجي، فهي تبغي نفساً تتقبّل، وقلباً ذكياً يفهم، وروحاً عطشى ترغب، علّ ذلك الرذاذ يروي شيئاً منها، وهيهات.

لقد غرفت جوخة من بحر واسع، ومدى لا يحدّه البصر، ولعلّي أتكئ هنا على ما قاله الشاعر الكبير الفرزدق حين قيل له: لقد

أحسن الكميت في هاشمياته! فقال: لقد وجد آجراً وجصّاً فبنى، يريد فضائل رسول الله صلى الله عليه وسلّم وآل بيته الكرام، وقد وجدت جوخة هي الأخرى أجُراً كثيراً، وجصّاً أكثر فبنت نصّها، ولم يكن ذلك الأجّر والجصّ سوى تراث الصوفية المتّسع، ومعه السلوك العُماني ذو الوجهة المخصوصة الذي نجحت في الانتقاء منه، وتكتب: «... ولم تطفي دموعي ناري، واستعذت، وكنتَ شيطاناً مارداً لا أقوى عليه، فسلمت، وهتفت: راضية بالبلاء يا مولاي»، وتكتب: «... آخر ما يخضد القلب من شوك وما يخترق لحم الأقدام من جمر المشي حافياً على وهم التوحد»، وتكتب: «كنّا نصعد معاً إلى ذرى من التوهج، نكتشف أنفسنا كيف تفنى، وكلّ يوم جديد كان يتفجر بالمزيد، لا آلام إلاّ آلام الحب الخالصة، وشوقه النقيّ الفريد، وسحره الذي ينفي العالم كلّه ويبقينا نحن»، وتكتب: «سمعت صوت عمتي مع توقيع أصابعها على شعر حمد: وإن خلعتِ بدَنكِ؟ إن خلعتِ بدَنكِ مجردة، تكوني حينئذ داخلة في ذاتك، خارجة عن جميع الأشياء مجموعة عليك، مصروفة البال إليك، فترين في ذاتك من النور والبهاء والرفعة والسناء ما تبقين له متعجبة متحيّرة، فتعلمين أنك جزء من أجزاء الجبروت». على هذه الشاكلة من التوتر، والتكثيف، والدهشة تتخذ [الرواية] طريقها، ولا يمكن التعامل معها، أي مع اللغة الخاصة إلاّ بعملية ذي شعبتين: تتمثّل الأولى في [تفكيك] مغاليق الكلمات وردّها إلى أصولها لتستقرّ هناك في حضن الأم الأصل، ووصلها بعد هذا بسياق العبارة نفسها لنكتشف هل تمكنت [الكلمة] من إحداث التغيير الدلالي العميق للعبارة كلّها، بحيث تنقلها من حافتها الظاهرة إلى شفرتها الحادّة الباطنية، أمّا الثانية فتتجلّى في القراءة الشاملة للأجزاء، فالأقسام لنصل إلى المناخ العام الذي أحدثته تلك العبارات، وهي متصلة على هيئة نسق متكامل يشكل عمود الرواية وبناءها العام، وقد رأينا من خلال ما سقناه آنفاً ذلك الاتصال الحميم بين كلمات مثل: التوحد، والتوهج، والشوق، وخلع البدن، والنور، والجبروت وبين التركيب الذي انزرعت فيه بحيث قدّمت مذاقاً مختلفاً، وأبدعت عالماً غريباً، فإذا ضممنا الجزء إلى جزئه، والإلف إلى إلفه، أشرق النّص متعاضداً يحوم ولا يقع، ويومئ ولا يصرّح.

وقد صمّمت جوخة أن تقطع الشوط إلى نهايته في [لعبة] الحروف والكلمات، ألم نقل سابقاً إنّ لديها الكثير الكثير من الآجر والجص، فليعمل ذاك عمله، ويشارك في البناء، ولذلك راحت تحفر بعيداً، وتقيم هياكل من تلك الحروف والكلمات، هياكل خاصة بها، غير مسبوقة، وتكتب: «كان لفخّ الفاء في فخره صدأ أراني تآكل سُجف الغد، ولخَور الخاء خوار يكشف خشية التقدّم، وفي وحل الواو غار جبيني، وعلى حدّ الراء المرائية الجهرية تكشّف سري»، وتكتب: «الحياة... مخيفة مخالبها المخبوءة في خبء من السماوات وخبء من الأرض، خائنة خوانة وإن خبت فستخب من رماد الخب وماء الخوابي، خلا بي فحلبها فخيلَ إليّ أن في خيلائه لخبراً، وحين خبرت ما خفي كان قد أخنى عليّ الدهر»، هذا عن الخاء، أمّا الدال فلها موضع آخر، وتكتب: «أحمل دلوي على رأسي الدنف المتدلّه بالدرب الداني، المنادي بالدنو، وبدلوي الدم الفاسد، يدمدم ليدمغ الدانة، ويدنيها من دبيب الدنس، ويدلي دموعها في دنيا الدنايا»، اثنتان وعشرون دالاً، ماذا تريد خوخة بهذا؟ كان شيخ المعرّة أبو العلاء يلهو في وحدته الطويلة باللغة، فيزخرف، ويلتزم بما لم يلتزم به غيره، ويبحث عن الغريب يضمّنه شعره ونثره، غير أنّي أعتقد أنّ هذا غير كاف في مقامنا هذا، إذ ينضوي هذا اللعب باللغة والحروف هنا تحت مظلّة التصوف التي وقفنا عندها سابقاً، وللحرف عند الصوفية مقام وأيّ مقام! فإذا اقترن الحرف بالعدد أمكن به تفسير حوادث الدنيا من لدن آدم إلى قيام الساعة، بل إنّ هناك فرقة صوفية برأسها قد اتخذت من الحروف عنواناً لها فسمّيت بـ [الحروفية]، وكان قطبها، ومكمن الحركة فيها فضل الله بن عبدالرحمن الحسيني الشاعر المتوفى سنة ٨٠٤ للهجرة الذي ترك مجموعة من الكتب، غير أنّ أهمّ جانب فيه هنا هو براعته في تعبير الرؤيا وتأويل المنامات حتى سمّي بصاحب التأويل، وله مع الحروف، والأعداد تاريخ طويل، وكأنّ جوخة في نزوعها الدائم لاصطناع لغة الإشارة عمدت إلى ذلك اللون من التعبير لتقدّم الحرف وحده هكذا منفرداً بلا قوة تسنده من حرف آخر، فهو وحده كفيل بإحداث الأثر؛ لأنّ طاقته غير المحدودة مستمدّة من داخله، ولعلّ قولة ذلك الصوفي توضح لنا شيئاً في هذا الموقف حين أعلن أنّه النقطة التي تحت الباء، فلم يجرؤ أن يكون الباء كلّها بل عرف مكانته فاكتفى بالنقطة؛ لأنّ إدراك منزلة الباء كلّها أمر عسير، وكذلك هي حين تحرس الشجرة السحرية بحرف الميم، وتكرّر الدال والخاء مرات ومرات، وبمعنى أنّها لم تَرَ شيئاً لدى الصوفية إلاّ وانتفعت به، فإذا رأينا هذا الانتفاع مبتوراً عن السياق العام، لخُيّل إلينا أنّه لعب وزخرفة، غير أنّ قراءته ضمن النسيج يتيح لنا رؤية أوسع تضع الحرف في مكانه السليم من هيكل التصوف الذي ألّحت عليه.

إنّ ما تقدّم هو من أخصّ خصائص لغة الإشارة التي عشقتها الصوفية، وأخلصت لها، وأتت جوخة فاقتفت أثرهم، وسارت على خطوتهم مع رؤية مختلفة، وموقف معاصر.

ولم يكن عبثاً أن تختتم الفقرة السابقة بالإشارة إلى الرؤية

المختلفة، والموقف المعاصر، فلم يكن لجوخة أن تسجن نفسها داخل سجن اللغة، وهي تصرّح أن اللغة مراوغة، تقول ولا تعني في كثير من الأحيان، فهي وإن مالت إلى تلك اللغة الخاصة، وشقيت في ترويضها، وإغناء نصّها لها، وظلّت تلاحقها بالتكثيف، والإشارة، والإيحاء، أقول هي وإن صنعت ذلك كلّه لم يكن لها أن تلقي نصّها هكذا مفرّغاً من كلّ موضوع أو فكرة حتى بالمعنى التقليدي، بل لابدّ من موقف ما، أو فكرة تطغى على العمل كلّه، وتأتي التفاصيل الأخرى لتوضح، أو تعمّق، أو تكمل، ولم تكن تلك الفكرة المسيطرة التي أريد لها أن تملأ فضاء الرواية سوى السطوة الذكورية على المجتمع، ومرافقه كلّها، وهي لم تقل هذا مباشرة، ويحقّ لها هذا، فقد تقع في التسطيح، والمباشرة، وهو ما يخلّ ببناء العمل الأدبي كثيراً، ولكنّها عمدت إلى ما نستطيع تسميته بالمشاهد المنفصلة التي تنتشر في جنبات الرواية، ولكن عند مقابلة بعضها ببعض تتضح الصورة النهائية، فمقولة الموازنة هي صلب تلك الفكرة، ومن غير الممكن الوصول إلى بغية العمل وهدفه بدونها، كما إنّ رؤية المشاهد وهي منفصلة يتيح كشف جانب من الصورة فقط، ويلقي بعتمة شديدة على جوانبها الأخرى، وليس هذا في مصلحة الرواية والموقف معاً.

تقدّم جوخة بعناية كبيرة مجموعة من المشاهد وهي تصوّر الذكر من جهة، وفي مقابلها مشاهد الأنثى، فالذكر كما تكتب: «كان يحوّل الصور الجوية إلى خرائط دقيقة، يستخدم حاسوباً ضخماً معقداً تتصل به فتحة تتسع للعين، وحلقة معدنية دوارة لضبط القياسات، وكان يعمل بانتظام كأنما لا يقلق، وكنت أقلق»، وتكتب: «كان واقفاً منحنياً على الطاولة التي افترشتها الصور والخرائط، وبالقلم الرصاص كان يخطّ أرقاماً على بعض الهوامش... قال فجأة: لعملي علاقة بترسيم الحدود بين الدول»، وتكتب: «سكت هنيهة ثم قال بتردد: عندما أبكي أقول لنفسي: أنا الآن أبكي، كأن شخصاً آخر هو من يبكي وأنا الآن أراقبه... وعندما أرغب أو أكره.. لاحظت أنّه لم يقل: عندما أحبّ أو أكره». الذكر إذن جادّ، لا همّ له سوى العمل الذي يستغرق وقته كلّه، فتكون النتيجة أن لا وقت لديه للتفكير في أشياء أخرى، وهو سلبيّ إلا حين يتعلّق الأمر بمنزلته عند ذاك يغيّر منهجه وطريقته، ويدافع عن حقوقه المكتسبة على مرّ السنين.

أمّا الأنثى فهي على النقيض من ذلك كلّه الذي مرّ، فبينه وبينها «عوائق العجب، ومحبة الأستار، وولوج الشبهات، وحين رأته أبصرها من علُ، وأبصرته من خلف»، ولن أقدّم نصوصاً أخرى إذ أشعر أن ذلك النص قد اختزل ما تريد جوخة قوله، لقد تمكّن ذلك النّص أن يبوح بألم ما تعجز عنه صفحات كثيرة: الرؤية والإبصار، والـ [علُ] والـ [خلف]، والعوائق، والأستار، كلّ كلمة تشي بسطور عن واقع أليم تعيشه تلك الأنثى النموذج، ولكن هل تستسلم لقدرها، وتترك قيادها في مهبّ الريح؟ تتمرّد [مي] على واقعها، ترفضه، تناقش، وتجادل، «وتؤمن بقضية، بقضايا، وتمشي إليها ككلّ المؤمنين» كما كتبت جوخة، أمّا الأخرى فتلجأ إلى الحلم حيث يحلو لها هناك أن تصنع ما تشاء، تكتب: «وقتلته مراراً في الحلم دون قَوَد»، القتل في الحلم أمره معروف، وأقرب عمل إلينا هو [الخبز الحافي] لمحمد شكري الذي يقتل أباه في الحلم مراراً تخلّصاً من رمز القسوة والتسلط، أمّا الذي يعنينا هنا هو عبارة [بلا قَوَد] تلك التي قالتها وهي تطفح حقداً أو مرارة، وهي جديدة حتى على الأحلام نفسها، فهذا المقتول لا يستحقّ القتل فقط، بل هو شيء زائد، لا قيمة له، فلا يستأهل حتى القَوَد إذ لا قَوَد لشيء تافه، فكأنّ جوخة تقدّم كلّ ما تملك من وسائل لتدافع بها عن تلك النماذج المسحوقة، غير أنّ الأب، والأب وحده يظلّ رمزاً للنقاء، والعذوبة فهي تحيطه بهالة تكاد تصل حدّ القداسة، فهي على النقيض من محمد شكري، ربّما لاختلاف الرؤيا، ولكنّ النتيجة تظلّ متقاربة، فالأب وهذا [الآخر] ذكران على أيّ حال.

اللغة الإشارية المكثّفة، والمضمون المتماهي معها هما أهمّ ما يميّز [منامات] جوخة، وهي تعتمد هذا الأسلوب في مجموعتها القصصية التي سبقت [منامات]، فهي بإصرارها على هذا النمط إنّما تشقّ لنفسها طريقاً تستقرّ عليه، وتتميّز به في آن واحد، وكأنّي أرى أنّها في أعمالها القادمة ستعتمد المزيد من التكثيف، اعتماداً على مقولة النفرّي: كلّما اتّسعت الرؤيا ضاقت العبارة، فبمرور الوقت سيتّسع الوعي، والإحساس الحادّ بـ (الماحول) وعند ذلك ستلجأ إلى هذا الذي قلناه، لقد قدّمت [منامات] بجلاء من الأدلة على أن التراث العربي، وخصوصاً الصوفي منه قادر بتميّز على أن يمدّ الروائي بما شاء إن في اللغة، وإن في الموضوع إذا أحسِن استغلاله، وتمكّن الكاتب من مدارسته واستخراج دفائنه الثمينة، كما أقنعت [منامات] فضول القارئ من أنّ القراءة تنبع من النّص نفسه، فهو الذي يوجّه القراءة، ويمنحها سمتها النهائي، وليست المقولات النقدية سوى عوامل مساعدة تقوّي القراءة، وتمنحها آفاقاً جديدة غير أنّها مستمدة من النّص أيضاً، وقد منحت [منامات] أشياء وأشياء لهذه القراءة، ومكنّتها من التفاعل معها، واكتناه ما وراء سطورها بما ألقته من [مفاتيح] بين يديها، وهنا مكمن التلاقي الحقّ بين النّص وقارئه المنشود.

مسقط عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٦

وضع حجر الأساس للمجمع الثقافي

واقامة ٨ مهرجانات و١٠ ندوات و٤ معارض و٣ ملتقيات

أعلنت وزارة التراث والثقافة قبيل نهاية العام المنصرم عن اكتمال استعداداتها لفعاليات مسقط عاصمة الثقافة العربية للعام الحالي ٢٠٠٦، وقد صرح سعادة الشيخ محمد بن أحمد الحارثي وكيل وزارة التراث والثقافة للشؤون الثقافية بأن البرنامج الزمني لفعاليات مسقط عاصمة الثقافة العربية سيتضمن الاعلان عن وضع حجر الأساس لمجمع عمان الثقافي، وافتتاح متحف للأسلحة التقليدية وافتتاح المتحف العماني بعد تجديده وتحديث محتوياته، وسيتضمن البرنامج الكثير من الفعاليات الثقافية والمؤتمرات والمعارض الداخلية والدولية.

فعاليات العام الثقافية

بهذه المناسبة ستقدم احتفالية كبيرة تشهدها حديقة القرم الطبيعية، وذلك مساء يوم الثلاثاء الرابع والعشرين من شهر يناير، حيث سيقام أوبريت غنائي وذلك بالتنسيق والتعاون مع بلدية مسقط.

معرض للفنون التشكيلية

خلال الفترة من (٤ – ٨)، من شهر يناير سيتم افتتاح المعرض العالمي للفنون التشكيلية، والمعرض الدوري الثامن للخط العربي والفنون التشكيلية لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، كما سيقام مهرجان مسقط السينمائي الرابع خلال الفترة من ٢١ – ٢٨.

فعاليات المرأة العربية

كما يشهد الأول من فبراير فعالية المرأة العربية وذلك، وفي السادس والسابع من ذات الشهر ستقام ندوة (من أعلام الطب في عمان في القرنين التاسع والعاشر الهجريين. كما سيقام في نهايته معرض مسقط الدولي للكتاب وذلك بدءا من يوم الثامن والعشرين وحتى العاشر من شهر مارس، فيما يشهد شهر مارس هو الآخر إقامة (حلقة عمل عن العود في الموسيقى العربية – معرض الآلات الموسيقية – وأمسية لفرقة الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية.

مهرجان المسرح العماني

وبدءا من يوم السابع والعشرين يقام (مهرجان المسرح العماني الثاني الذي ستقام خلاله حلقة عمل في مجال المسرح، حيث يستمر حتى اليوم الخامس من شهر إبريل، فيما يقام (مهرجان الأغنية العمانية السابع)، وفي شهر مايو ستقام (ندوة آثار الجزيرة العربية عبر العصور) وذلك خلال الفترة من يوم السابع وحتى يوم التاسع، كما سيشهد الشهر فعاليات الأسبوع الثقافي المصري الذي يستمر مدة خمسة أيام وذلك خلال الفترة من ٢٠ وحتى ٢٤.

أيام ثقافية في باريس

وفي شهر يونيو تقام أيام ثقافية عمانية تشهدها مدينة باريس عاصمة فرنسا، وتقام خلاله ندوة حول الخليل بن أحمد الفراهيدي، كما تقام ندوة أخرى مماثلة حول دور عمان في الحوار بين الثقافات، ويقام خلال هذه الشهر مهرجان الأدب والفن والشباب لدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، وذلك خلال الفترة من السابع عشر وحتى الحادي والعشرين، فيما يقام ملتقى المبدع الصغير لإبداعات طلاب المدارس الذي يستمر مدة ثلاثة أيام وذلك خلال ٢٦ – ٢٨، فيما تقام فعاليات ثقافية بتاريخ ٢٥ يوليو وذلك بمناسبة يوم الثقافة العربية.

الملتقى الأدبي الثاني عشر

ويشهد شهر يوليو فعاليات الملتقى الأدبي الثاني عشر للشباب بدءا من اليوم الأول وحتى اليوم الخامس، فيما يقام مهرجان ثقافة الطفل وندوة ثقافة الأسرة والطفل، كما يقام مهرجان خريف صلالة الذي يبدأ من اليوم الخامس عشر من شهر يوليو ويسدل ستاره بتاريخ ٣١ من شهر أغسطس.

حوار الحضارات والثقافات

ويشهد شهر أغسطس القادم فعاليات الأسبوع الثقافي العماني في لبنان، وذلك بدءا من اليوم الأول وحتى اليوم الخامس، فيما تقام الندوة الدولية حول الحضارات والثقافات، كما يقام الملتقى الأدبي الشبابي العربي الدوري للشعر والقصة وذلك خلال الفترة من ٢٦ – ٣١.

أسبوعان ثقافيان

وخلال شهر سبتمبر تقام ندوة عن الألعاب والفنون الشعبية وذلك خلال الفترة من اليوم الرابع وحتى اليوم السادس، كما تقام فعاليات الأسبوع الثقافي الفلسطيني يتواصل مدة خمسة أيام وذلك خلال الفترة من اليوم العاشر وحتى الرابع عشر، ويشهد الشهر فعاليات الأسبوع الثقافي العماني في تونس، وذلك خلال الفترة من ١٨ – ٢٢، وتقام خلاله ندوة عمان في أقلام الرحالة والجغرافيين، كما يشهد الشهر فعاليات يوم السياحة العالمي الذي يوافق اليوم السابع والعشرين.

يوم الوثيقة العربية

وخلال شهر أكتوبر تقام فعاليتان ثقافيتان، الأولى يوم الوثيقة العربية بتاريخ السابع عشر، وندوة عن حصن جبرين التي ستقام بتاريخ ٣٠، حيث ستقام في داخل حصن جبرين الذي يقع في ولاية بهلا بالمنطقة الداخلية.

مؤتمر وزراء الثقافة العرب

وفي شهر نوفمبر تقام اجتماعات مكتب اللجنة الدائمة لوزراء الثقافة العرب، لمدة ثمانية أيام بدء من أول أيام الشهر، والذي سيكلل بعقد اجتماع لوزراء الثقافة العرب، وسيتم يوم الثامن عشر من شهر نوفمبر تكريم العديد من المبدعين في المجالات الثقافية، وينتهي الشهر بندوة أعمال التنقيب المشتركة لدول مجلس التعاون الخليجي وتستمر لمدة أربعة أيام بدءا من يوم السابع عشر.

مهرجان الشعر العماني الخامس

وفي شهر ديسمبر يقام مهرجان الشعر العماني الخامس الذي يتواصل مدة خمسة أيام في مسقط بدءا من السادس عشر وحتى يوم العشرين، كما تقام ندوة قريات عبر التاريخ ولاية قريات لمدة يومين بدءا من اليوم الخامس والعشرين وحتى السادس والعشرين.



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:

Saif Al Rahbi

Email: saif@alrahbi.com

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabier.
Sultanate of Oman. Tel.: 24601608 Fax.: 24694254

الإشراف الفني والإخراج والتنفيذ
خـلف العـبري

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

البريد الالكتروني
nizwa99@omantel.net.om

طبعت بمطابع: **مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان**
ص.ب : 974 مسقط الرمز البريدي 112 سلطنة عمان، البدالة: 24604477 ، فاكس : 24699642
الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : 24600482 – 24699467 – ص.ب: 2202 روي الرمز البريدي 112 سلطنة عُمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.:24604477 Fax.: 24699643
Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tell.: 24600483, 24699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشـــــارات

- **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - آسفين - التعامل مع أصحابها.**
- **المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.**
- **ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.**
- **نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.**
- **المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.**

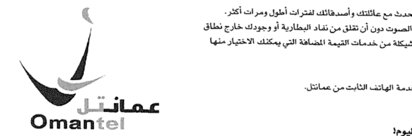
◆ ◆ ◆

العـــدد الخامس والأربعـون

يناير 2006 **م - ذوالحجة** 1426 **هـ**

الغلاف الأول: لوحة للفنان **بيكاسو** . **الغلاف الأخير:** شعار مسقط ٢٠٠٦ عاصمة الثقافة العربية.. تصميم **يوسف البادي**- عُمان

لوحات ص 3 : محمد الصائغ – عُمان .



الجميع يتحدث لوقت أطول وبتكلفة أقل، ماذا عنك؟

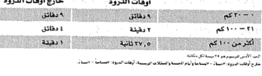
تحدّث لغاية ٩ دقائق مقابل ٢٥ بيسة فقط مع خدمة الهاتف الثابت

خدمة الهاتف الثابت من عمانتل مقدمة بتعرفة مناسبة طوال أيام السنة بغض النظر عن وقت إجراء المكالمة، وبذلك عندما تجري مكالمتك باستخدام الهاتف الثابت، فإنك ستوفر في فواتير مكالماتك الهاتفية وستتحدث مع عائلتك وأصدقائك لفترات أطول ومرات أكثر. وهنالك المزيد، حيث يمكنك الاستمتاع بنقاوة ووضوح الصوت دون أن تقلق من نفاد البطارية أو وجودك خارج نطاق التغطية. وتتوفر خدمة الهاتف الثابت من عمانتل مع تشكيلة من خدمات القيمة المضافة التي يمكنك الاختيار منها بما يتناسب مع احتياجاتك.

المسافة	الدقائق	
	أوقات الذروة	خارج أوقات الذروة
٠ — ٢٠ كم	٩ دقائق	٩ دقائق
٢١ — ١٠٠ كم	٢ دقيقة	٤ دقائق
أكثر من ١٠٠ كم	٢٧,٥ ثانية	١ دقيقة

للاستمتاع بمحادثة أطول وبتعرفة مناسبة، استخدم خدمة الهاتف الثابت من عمانتل.

تفضل بزيارة أقرب فرع عمانتل في منطقتك اليوم!



www.omantel.net.om

مسلم احمد الكثيري- حسونة المصباحي- عبدالسلام بنعبدالعالي- دوغلاس روبنسون - ثائر ديب- حورية الخمليشي - أ. ب. يهوشواع- يتسحاك لائور- نائل الطوخي - تيسير النجار- أحمد الويزي- خالد عزت - جون ميشال جيان- عبّدالرحمن بن زيدان- جيوسيب تورناتوري- مها لطفي- بسام حجار - عزيز الحاكم- دلدار فلمز- محمود قرني- محمد بودويك- ايمان مرسال- زهران القاسمي- عماد جنيدي- غالية خوجة- ادريس علوش- حسن المطروشي- محمد المزديوي- نوفل نيوف - سمير عبدالفتاح - محمد عبدالنبي- صلاح حسن- أحمد محمد الرحبي- عبدالعزيز الفارسي- رحمة المغيزوي - حسن عجمي- حسن المودن- فاطمة ناعوت- غادا فؤاد السمّان- فخري صالح.



NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

٢٠٠٦

مسقط

عاصمة الثقافة العربية